

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

BARÁK SMRTI JANA WEISSE
(THE BARRACK OF DEATH BY JAN WEISS)

Autor práce: Jiří Mácha

Vedoucí práce: PhDr. Petr Málek, CSc.

Děkuji PhDr. Petru Málkovi, CSc. za vedení této práce, připomínky, rady a podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Praze 4. 1. 2010

.....

Anotace:

Diplomová práce *Barák smrti* Jana Weisse analyzuje stejnojmennou povídkovou sbírku Jana Weisse z roku 1927. Práce se skládá ze tří kapitol. První kapitolu tvoří recepce *Baráku smrti*. Druhá část se zaměřuje na příslušnost Weissova textu k expresionismu. Poslední část práce tvoří naratologická a stylová analýza přihlížející k možnostem interpretace povídek v souvislosti s expresionismem.

Annotation:

The thesis *Barrack of Death by Jan Weiss* analyzes the collection of short stories by Jan Weiss from the year 1927. The thesis is composed of three chapters. The first chapter is based on the reception of *Barrack of Death*. The second part is focused on the relation between *Barrack of Death* and expressionism. The last chapter consists of a narratological and stylistic analysis which concentrates on possible interpretations of the short stories.

Klíčová slova: Diplomová práce – Barák smrti – Jan Weiss – recepce – naratologie expresionismus.

Keywords: Thesis – Barrack of Death – Jan Weiss – reception – narratology – expressionism.

Obsah:

Úvod	5
1. Recepce <i>Baráku smrti</i>	7
Vydání <i>Baráku smrti</i>	7
První ohlasy	8
Podvojnost ve vnímání Weissovy rané tvorby	9
Skutečnost a sen	10
Sen – sémantika, symbolický význam v literární historii	15
Autobiografie a zkušenost	17
Expresionismus	19
2. Expresionismus a <i>Barák smrti</i>	20
Expresionistická poetika	20
Narativní aspekty expresionismu	26
Duchovní paralela a vizionářství	29
Ilustrace	30
3. <i>Barák smrti</i>	35
Úvod	35
Možnosti zobrazení prostoru	35
Kauzalita	39
Ztvárnění snu: Vizualizace a řeč	43
Strach	48
Ošklivost a groteska	54
Závěr	58
Literatura	60

Úvod

Jan Weiss je spisovatel, kterého není lehké zařadit do kontextu české literatury. V okruhu čtenářů vědecko-fantastické literatury je hodnocen jako spoluzakladatel sci-fi na našem území, ale jeho dílo je nepoměrně rozsáhlejší a rozmanitější, takže jako celek ho nejde přiřadit k jednomu literárnímu směru a nelze tak – což je symptomatické – učinit ani s jeho knižní prvotinou, jíž se budu ve své diplomové práci zabývat. Jeho prvotina, sbírka povídek *Barák smrti* (1927) je hodnocena jako autobiografická – a byť ne zcela jednoznačně – jako expresionistická.

Povídková sbírka *Barák smrti* vyšla kompletně pouze jednou roku 1927, jako první titul z triptychu *Barák smrti – Zrcadlo, které se opožďuje – Fantom smíchu*. První problém vzniká při snaze zařadit *Barák smrti* do kontextu literatury válečné, popř. legionářské. *Barák smrti* totiž nezobrazuje válku přímo, nýbrž zachycuje zajetí, zlo, špínu, halucinace, bídu a hlad. V této krajní poloze lidského osudu se protiválečných děl sice dotýká, ale jako jednoznačně protiválečná vyznívá pouze jedna povídka – *Poselství z hvězd*, jež je založena na nevyčenené hrůze války, která přivedla novodobého proroka k naprosté a neodvolatelné ztrátě víry v lidstvo. Tematika legionářství je u Weisse zobrazována neheroicky, jak dokládá povídka *Zázračný pes a šampion světa* obsahující rysy grotesky: míšením prvků vysokého a nízkého stylu zakládá pak možnost vnímat patriotický podtón textu prizmatem ironie. (Doplňme, že Weiss se poté ve svém dalším díle k tematice legií již nevrátil.)

Barák smrti je jako celek sice zakotven v historickém kontextu první světové války, reflektuje jednu její podobu, vzniká na základě osobní zkušenosti, vypovídá však spíše o obecnějších tématech, jakými jsou: vina a trest, či nadlidská spravedlnost zastřešující univerzum Weissova světa. Má práce se zaměřuje na tyto aspekty a usilující o jejich dobové ukotvení, především ve vztahu k expresionismu, protože zařazení Weissova textu k tomuto uměleckému směru není v sekundární literatuře zdaleka jednoznačné.

Sekundární literatura zabývající se detailní analýzou *Baráku smrti* je více než skromná a je navíc jako v případě studie Hany Kučerové¹ poznamenána ideologickým přístupem k předmětu bádání. Cenná a poučná je však právě v tom, že ukazuje, jakou oblast významu ideologicky konstituované interpretace přecházely. Ve své práci se nebudu věnovat Weissově

¹ Kučerová, H.: *Prvotina Jana Weisse, povídkový cyklus Barák smrti*. ČL 1984, roč. 32, č. 3, str. 249-260.

biografii, neboť v nedávné době byla obhájená diplomová práce Nadi Magulové² podává přehled o Weissově životě, stejně jako přehled Weissovy tvorby.

Při řazení kapitol jsem se držel tendence postupovat od obecného ke konkrétnímu: V úvodní kapitole jsem shromáždil starší sekundární texty doprovázející Weissovu ranou tvorbu, abych srovnal jednotlivé přístupy a otevřel problematiku snu a iracionality vztahující se k Weissovým prvním prózám. Druhou kapitolu jsem pojal jako uvedení do problematiky expresionismu, pokusil jsem se ukázat problematičnost pojmu „expresionismus“ v české literární historii a naznačit obecná východiska tohoto směru. Třetí kapitolu potom tvoří analýza zaměřená na konkrétní aspekty expresionistické poetiky Weissova textu.

Důvody, proč jsem si za téma diplomové práce vybral právě povídkovou sbírku *Barák smrti*, jsou nasnadě: poměrně zkratkovité interpretace sbírky v sekundární literatuře (stejně jako nejednoznačnost při uchopení problematiky snu a reality) ponechávají prostor pro další bádání. V neposlední řadě je to osobní zaujetí pro Weissovy prózy, které zobrazují temný a tragický pól života. Obrazy temných oblastí skutečnosti, jichž člověk dosáhne pouze ve stavu krajního vypětí při nemoci nebo bolesti, poukazují na onu část skutečnosti, kterou máme při racionálním a každodenním běhu života tendenci přehlížet. Weissův text tato temná místa odhaluje, tematizuje je, což Weissovo dílo činí přitažlivým.

² Magulová, N.: *Dvojitá skutečnost u Jana Weisse*. Diplomová práce FFUK, 2009.

1. Recepce *Baráku smrti*

Vydání *Baráku smrti*

Weiss publikoval roku 1924 jako první povídku *Sen* (v *Baráku smrti* v pořadí druhá pod titulem *Horečka*) v revue *Cesta*, kde Weiss otiskl další práce: *Ruce*, *Hlad*, *Poselství z hvězd*. Dosud vyšlo pouze jediné kompletní vydání *Baráku smrti*, a to v roce 1927 ve Vydavatelství Volné Myšlenky československé v Praze. Toto vydání obsahuje jedenáct černobílých ilustrací Otty Matouška, které se tematicky vztahují k ději povídek. Sbírka obsahuje ještě dva údaje: místo vytištění (Ant. Reis, Vyšehrad) a časové zařazení povídek (1924 – 1925). Sbírka obsahuje tyto povídky (dodrženo podle sledu v prvním vydání): *Barák smrti* (str. 7-64), *Horečka* (str. 65-72), *Zpověď člověka* (str. 73-82), *Poselství z hvězd* (str. 83-89), *Hlad* (str. 90-96), *Austriák* (str. 97-104), *Ruce* (str. 105-112), *Zázračný pes a šampion světa* (str. 113-122), *Generál* (str. 123-131).

Nad'a Magulová v diplomové práci *Dvoji skutečnost u Jana Weisse* uvádí, že koncepce sbírek nebyla plánovitá – *Barák smrti* a *Zrcadlo, které se opoždí* byly pojmenovány podle titulní (rozsáhlejší) povídky.

Po druhé světové válce vycházely Weissovi výběry z povídek, v nichž měnil jak názvy jednotlivých textů, tak jejich obsah. To se týká textů vydaných v nakladatelství Československý spisovatel – povídka *Poselství z hvězd* je nově pojmenována jako *Apoštol*, *Zpověď člověka* je přejmenována na *Jednoročáka*, přičemž závěr povídky byl oproti prvnímu vydání výrazně upraven, motivy šílenství jsou oproti prvnímu vydání redukovány a vypravěč konstatuje, že nezáleží na druhu práce, kterou člověk vykonává, ale na lidství samém. Povídka *Barák smrti* byla výrazně pozměněna v tom, že postavy mají upravená jména: Josef Jíra se např. v textu jmenuje Pepík Jirouš. Postavy se oslovují křestním jménem a nazývá je tak i vypravěč. Do dialogů postav jsou přidány prvky obecné češtiny.)

Po 2. světové válce Weissovi vyšlo několik povídkových výborů: *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami* (Praha, Československý spisovatel, 1961. Obsahuje povídky: *Apoštol* [v prvním vydání BS jak *Poselství z hvězd*] a *Generál*.) *Zrcadlo, které se opoždí* (1. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1964. Obsahuje: *Barák smrti*, *Jednoročák* [v 1. vyd. *Zpověď člověka*] a *Apoštol*.); (2. vyd. - společně s *Domem o tisíci patrech* - Chomutov, Milenium publishing, 1998. Povídky jsou uspořádány stejně.) *Bláznivý regiment* (Praha, Československý spisovatel, 1979. Obsahuje povídku: *Apoštol*.) *Lidé ve zvěrokruhu* (Praha, Melantrich, 1980. Obsahuje povídky: *Barák smrti*, *Jednoročák* a *Apoštol*.)

První ohlasy

Roku 1927 vyšla Weissovi krátce po sobě trojice knih: *Barák smrti*, *Zrcadlo, které se opožďuje* a *Fantóm smíchu*. Většina recenzí v denním tisku využívá možnosti srovnání všech tří titulů, popř. reakce na ně shrnuje v jednom článku. Postoje k recenzentů k *Baráku smrti* se různí, od velmi kladného přijetí přechází až k odmítavému stanovisku. K jednoznačně kladným recenzím patří stať Karla Nového *Kniha bolesti a víry* otištěná 7. 4. 1927 v Legionářské příloze Národního osvobození. Recenzent oceňuje fakt, že Weiss zobrazuje nejen hrdinskou polohu legionářů, ale i nemoc, hrůzu a smrt: „Psychologie života i umírání v těchto hrozných táborech, ničených epidemiemi a bídou, jak jest podána ve Weissově knize stejnojmennou povídkou, přímo otřese základy lidského citu.“³ Recenze Nového je poněkud tendenční, vyzdvihuje se v ní dějinný význam legií. Josef Otto Novotný charakterizuje Weisse ve své recenzi z Cesty kladně: „Jan Weiss je již literárně velmi vyzrálý a co do psychologických znalostí dobře fundovaný.“⁴ Na povídce *Barák smrti* se Novotnému zamlouvá sugestivně podaná tíživá atmosféra a psychologická kresba postav. Psychologii postav vyzdvihuje i Karel Hikl v recenzi z Naší doby: „Dovede [Weiss – pozn. JM] ostře a bezpečně nakreslit své typy, dovede své lidi zbavit zevnějšího prostředí a jako třeba Strindberg je izolovat, stísnit na nejmenší jeviště, aby tím prudčeji, živelněji vyvstaly jejich náruživosti a vášně, jejich slabost a zoufalství, naděje a hoře.“⁵ Hikl o Weissovi soudí, že je „opravdový epický a dramatický talent“.

Chladnějšího přijetí se *Baráku smrti* dostalo od Františka Götze v recenzi *Baladický prozaik* v Národním osvobození z 15. 5. 1927. Při srovnání Weissových prvních knih Götze píše: „*Barák smrti* pokládám za knížku nejméně vyzrálou. Především: názorem je to velmi zpožděno.“⁶ Götze vytýká Weissovi ztvárnění tematiky smrti a „humanistní pohled na trpícího člověka“. Gestu soucitu, o kterém zde Götze nepřímo hovoří, je, jak ukážeme v kapitole o expresionismu, literární technika německého literárního expresionismu, které bylo využíváno k potlačení realističnosti ve prospěch abstraktního smyslu literárního díla. Götze dále píše: „Rozhodně by to potřebovalo [Weissovy prózy z BS – pozn. JM] preciznější formace, určitého oproštění od humanistní sentimentality, tvrdšího přístupu k látce. Je to chaoticky rozbředlé. Nemá to jistoty kontur kresebných.“⁷ Je to „bolestné lidství“, co podle Götze spojuje Weisse s Wolkrem a Duhamelem, toto „bolestné lidství“ však nehodnotí Götze nijak

³ Nový, K.: *Kniha bolesti a víry*. Národní osvobození, roč. 4, č. 27, str. 2.

⁴ Novotný, J.-O. Cesta, 1927, roč. 9, č. 30, str. 489. Recenze není pojmenována.

⁵ Hikl, K. Naše doba, 1927/8, roč. 35, č. 28, str. 57. Recenze není pojmenována.

⁶ Götze, F.: *Baladický prozaik*. Národní osvobození, 15. 5. 1927, roč. 4, č. 134, str. 4.

⁷ Tamtéž, str. 4.

kladně. Jindřich Vodák ve své recenzi nazvané *Jednostranný zor*, která vyšla 2. 6. 1927 v Českém slovu, také pojí Weissovu sbírku s velmi známým zahraničním prozaikem: s E. A. Poem. Činí tak na základě fantastických motivů, jako jsou smrt, nemoc, vidiny a přízraky. Fantastičnost snových vizí Vodák hodnotí záporně: „Každým způsobem vězí Weiss úplně v tom jediném směru a nedovede se už na svět jinak dívat nežli pořád jen s té jedné strany strašidelného fantasování.“⁸ Obecně lze Vodákův postoj popsat tak, že mu vadí fantastický prvek povídek, který posouvá povídkovou sbírku pryč od realistického vyznění.

Téměř všechny recenze se shodují na zásadním rysu *Baráku smrti*, který se objevuje v sekundární literatuře i později: Na reálnosti zkušenosti, kterou Weiss popisuje. Vodák například píše: „Ale od Poe liší se ovšem příšernost Weissova, že se nezrodila jen z fantasmie, z alkoholových par kořalky, jež se v *Baráku smrti* pije, nýbrž z hrozného, pekelného živé skutečnosti, která byla po případě příšernější nežli v povídkách.“⁹ Obměnou tohoto tvrzení je teze, že se Weiss *Barákem smrti* vyrovnává s vlastní zkušeností, tak je to u J. O. Novotného: „V prvé z obou [knih – pozn. JM] účtuje Weiss se svými zkušenostmi a zážitky z ruského zajetí a z ruských legií...“¹⁰ V recenzi Hiklově se objevuje zase podvojnost v hodnocení skutečnosti a fantastického prvku, což je také motiv hojně se opakující i později: „Děj vychází sice z reality a přechází v šílené obrazy a reje smrti a přece zachovává pevnost a jasnost.“¹¹ Ve recenzích Götze, Hikla a Novotného se objevují i krátké poznámky o grotesknosti Weissova textu.

Z prvních recenzí vyplývá, že byl *Barák smrti* přijímán velmi rozdílně a že byl pro recenzenty obtížně zařaditelný. Všimněme si, že kolika odlišným autorům byla první Weissova povídková sbírka vztahována: k Strindbergovi, Poeovi, Wolkrovi a Duhamelovi. Tento fakt poukazuje na skutečnost, že *Barák smrti* je próza mnohotvárná a obsahuje protikladné prvky, které se zařazení vzpírají.

Podvojnost ve vnímání Weissovy rané tvorby

Sekundární texty reflektující dílo Jana Weisse opakují tři nejvýznamnější charakteristické rysy Weissových raných próz. Rozhodl jsem se proto popsat tyto tendence tematicky, přičemž vycházím z časopiseckých článků, příspěvků v monografiích a textů literárněhistorických příruček. Důraz kladu jednak na texty vzniklé po r. 1989 a jednak na

⁸ Vodák, J.: *Jednostranný zor*. Český slovo 2. 6. 1927, roč. 19, č. 131, str. 5.

⁹ Tamtéž, str. 5.

¹⁰ Novotný, J.-O.: c. d. str. 489.

¹¹ Hikl, K.: c. d. str. 58.

texty z období 1948-89, ve kterých se odráží specifický postoj k temným obrazům ošklivosti, snu a jevů stojících mimo rozumovou oblast vnímání světa.

Tématem v sekundární literatuře k Weissově rané tvorbě nejvíce exponovaným je vztah skutečnosti a snu. Jako druhý zdůrazňovaný znak Weissovy prózy se mi jeví autobiografičnost (vliv zkušeností ze zajetí na text sbírky). Třetí zásadní rys, který je možno abstrahovat, je tematizován jako spojitost Weissova textu s avantgardními směry.

Skutečnost a sen

Jak jsme viděli již v Hiklově recenzi, už po vydání *Baráku smrti* se objevil koncept, který vytlačoval zobrazované negativní jevy mimo oblast skutečnosti. Podvojný status snu je dále rozvíjen ve weissovských sekundárních textech.

Jako průnik snového a reálného světa vnímá *Barák smrti* Jiří Opelík v textu *Tvůrčí cesta Jana Weisse*¹²: „Sen a realita bývají u Weisse propleteny jako prsty milenců; inspirace je snová, příběhy často nevycházejí za hranice snů, ale sen přitom vždy prozrazuje reálný svět, nikdy není zabsolutněn,...“¹³ Metafora propletených prstů dobře ilustruje představu dualitu reality a snu. Koncepce snu jako odrazu skutečnosti je akcentována v koncepcích, které jsou založeny na marxistické ideologii: *Barák smrti* nebyl pro marxistické kritiky bez „vnitřních rozporů“, jak dokládá i článek *Fantastický básník reality*¹⁴ Jiřího Hájka. Hájek se sice snaží Weissovo dílo obhájit před dogmatickou marxistickou kritikou, ale Weissův umělecký vývoj nechápe jednoznačně kladně: „Proto ovšem ještě není nutné, abychom proti někdejšími legendám o Weissově surrealistické „zvrhlosti“ bojovali novými legendami, které škrtnou dramatické rozpory jeho zrání a popřou rozdílnost výsledků jednotlivých tendencí a etap.“¹⁵

Jakkoli se Hájek distancuje od dogmatického pohledu na Weissovo dílo, spatřuje v něm jisté „dramatické rozpory zrání“ a „rozdílné výsledky jednotlivých etap“ a jako největší hodnotu Weissových prvních prací (*Baráku smrti* a *Domu o tisíci patrech*), vyrůstajících z válečné zkušenosti, vidí v obžalobě kapitalismu: „Je to básnický výkřik zoufalého raněného lidství, jemuž se v zážitku z války zjevila zkázonosná podstata celé kapitalistické civilizace. Je to fantazmagorická vize základních vývojových tendencí společnosti, v níž vládne nad lidmi temná abstraktní síla peněz, v níž se všechn technický a civilizační rozvoj stal ničivým

¹² Opelík, J.: *Tvůrčí cesta Jana Weisse*. In: Host do domu, 1957, č. 10, str. 450-454.

¹³ Tamtéž, str. 450.

¹⁴ Hájek, J.: *Fantastický básník reality*. In: Hájek, J.: *Osudy a cíle*. Praha, Československý spisovatel 1961, str. 83-93.

¹⁵ Tamtéž, str. 84.

automatismem, nepřátelským člověku.“¹⁶ Poněvadž Hájek interpretuje Weisse podle marxistických měřítek, zlo v člověku je mu podmíněno vždy společensky. Sen potom vidí jako součást reality, jehož zobrazení se nemůže vyhnout ani socialistický realismus. Hájek směřuje k takovému pojetí Weissových válečných próz, aby umlčel všechny protivníky provolávající slova o fantastičnosti, ale přitom sám o *Domu o tisíci patrech* říká, že je to „fantazmagorická“, tj. nerozumová, vize. Tato koncepce stavící Weissovu válečnou tvorbu na „pevný povrch reality“ je poněkud vratká.

Sen se stává pouze jakýmsi odrazem, popř. zrcadlem reality, jež je jako nástroj použito, aby ukázalo na „reálné rozpory skutečnosti“¹⁷. Tím se překonává iracionalita snu, který je onou „pokřivenou optikou“. Ze sekundárních textů samotných ale vyplývá, že pořád zbývá cosi neuchopeného, co je činí zvláštními.

Je to ono „fantaskní“ nebo „iracionální“, co autoři neumějí, nebo nechťejí popsat. Charakteristika postav a jejich psychická kresba, válka jako krize jednoho typu společnosti, poukázání na mimoliterární (autobiografická) fakta, to vše lze předvést celkem snadno. Činí tak i Jaroslav Kunc ve *Slovníku českých spisovatelů beletristů* z roku 1957: „Za první světové války se Weiss protřpěl zajateckými tábory na Rusi a nejednu stopu toho najdeme i v jeho díle. Tak v druhé knížce **Barák smrti** ('27) je titulní povídka pekelnou apokalypsou odumírajících těl a sobeckých vášní hladovců a na smrt odsouzenců. V halucinačních snech šesti zajatců, zápasících s přízrakem smrti v ovzduší baráku, v němž leží oběti tyfové epidemie, objevila se další složka umění J. Weisse - objektivního fantastika jedinečná obrazivost a plastika zkušeností. Zároveň nepokrytě ukázal, jak mezi lidmi na smrt jdoucími kvetou, ba přímo jedovatě bují lidské slabosti a vášně.“¹⁸

Diskrepanci mezi snem a realitou vyjadřuje autor pojmenováním „objektivní fantastik“. Složené pojmenování „jedinečná obrazivost“ a „plastika zkušenosti“ si vypůjčuje pojmy z diskursu výtvarného umění. Obě dvě metafory stojí v opozitním vztahu (obrazivost jako pojmenování pro fantazijní složku a plastika jako pojmenování pro reálnou povahu zážitků pojičích Weissovy prózy s realitou) a mají svůj pandán ve slovním spojení „objektivní fantastik“. Objektivita má zdroj v „plastice zkušenosti“, protože plastika vyjadřuje něco hmatatelného a bytného – fantastika/obrazivost odkazuje k obrazu, jenž je vytvořen barvami a jehož předmět znázornění je vyjádřen pouze ikonickým znakem a je tak mimo dosah haptického, „reálného“ hmotného poznání. Jakkoli klíčová figura „objektivní fantastik“ může

¹⁶ Tamtéž, str. 89.

¹⁷ Tamtéž, str. 91.

¹⁸ Kunc, Jaroslav: *Slovník českých spisovatelů beletristů*. Praha, SPN 1957, s. 463.

být chápána jako oxymóron, protože slučuje slova s opozitním významem, současně fantasknost Weissových textů spojuje s obrazotvorností, tedy prvkem, který zaručuje dostatečně „barvitě“ vykreslení scén, které jsou podloženy autentickou zkušeností. Barvitost je způsobena snovým laděním, ale to, co se ve finále popisuje, je vždy realita

V článku *Napětí mezi snem a skutečností v díle Jana Weisse*¹⁹ Zdeněk Heřman analyzuje vztah mezi zdroji Weissovy vědeckofantastické poetiky. Heřman se nezmiňuje přímo o *Baráku smrti*, ale až o *Domu o tisíci patrech*. Vzpomíná H. G. Wellse a chápe *Dům o tisíci patrech* jako metaforu kritiky kapitalismu. Pro tuto práci je důležitá úvaha o kombinaci obou principů: „Zdroje Weissovy fantastiky jsou pravděpodobně dva: jeden z nich autor sám ve svém díle – a v poznámkách ke svému dílu – uvádí, totiž v horečném snění v ‚baráku smrti‘ za první světové války. Druhým zdrojem je všeobecně rozšířená atmosféra, ovládající uměleckou mentalitu ve dvacátých i třicátých letech – atmosféra, v níž obraznost, metafora znamená nejen prostředek, ale dokonce sám cíl tvůrčího usilování.“²⁰ Zde už je biografická zkušenost chápána jako zdroj fantastiky díla. Není jasné, co konkrétně autor chápe pod pojmem „všeobecně rozšířené atmosféry“, ale vytlačuje jím iracionální složku Weissova díla. Dále Heřman říká, že Weiss od reality neutíká a že nepracuje s fantastikou takovým způsobem, že nespojuje „...svůj sen s realitou otevřeně a didakticky, postačí mu emocionální ladění a dílčí prvky...“²¹ Souvislost s realitou je však vždy zřejmá. Weissova obraznost podle Heřmana nikdy nebyla „imanentní“ a nevybojovala si „autonomii na realitě“, autor ale stejně nazývá Weissovu tvorbu o několik řádek výše fantastikou, což svědčí o jistém rozporu ve vnímání Weissových textů.

Se snovou látkou se ambivalentně vyrovnává *Slovník českých spisovatelů z roku 1964*²², který určuje konstrukci Weissových próz na „prolnutí snu a skutečnosti“²³. Ovšem i zde se konstatuje, že sen je jen prostředek pro vyjádření skutečnosti: „Snová a obecněji fantazijní složka sice u W. často, hlavně fabulačně převažuje, neslouží však nikdy k úniku ze skutečnosti; kotví vždy v realitě (ve W. prvních prózách jde např. o sny, do nichž upadají vojáci v zajateckých táborech při tyfových horečkách) a míří zase nazpět k jejímu naléhavějšímu a poutavějšímu zobrazení.“²⁴

¹⁹ Heřman, Z.: *Napětí mezi snem a skutečností v díle Jana Weisse*. Plamen 1962, roč.4, č.5, str. 50-53.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž.

²² Opelík, J. – Havel, R. (eds.): *Slovník českých spisovatelů*. Praha, Československý spisovatel 1964.

²³ Tamtéž, str. 598.

²⁴ Tamtéž, str. 598.

Blanka Hemelíková ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*²⁵ P. Janouška zdůrazňuje prolínání fikční reality a snových momentů a charakterizuje tento postup jako určující pro celé Weissovo dílo: „Ve 20. letech debutoval sbírkou expresivních povídek, inspirovaných válečnými zážitky (*Barák smrti*) a současně již přinášejících – pro celou W. poetiku příznačné – prolínání reality a snové fikce.“²⁶

Z textů, které nelze zařadit přímo do literárně-historického diskursu, stojí za povšimnutí text *Evangelista snu*²⁷ Ondřeje Neffa, který základní tendenci prvních Weissových prací syntetizuje a postihuje v hutné zkratce: tematizuje ji jako podvojnost skutečnosti. Neff spojuje Weissovo dílo s jeho životem a vytýká expresionismu a surrealismu odtrženost od reality: „Pod vlivem Freudova učení intelektuálové dvacátých let náruživě laborovali se sny. Expresionisté, a zvláště pak surrealisté, se kořili snu jako jedinému autentickému zdroji poetiky. Weiss, jakkoli byl ve spojení s expresionisty, neměl se surrealisty nic společného. Nepotřeboval Freuda a Adlera, aby pochopil smysl snu. K tomu stačila jedna mrazivá noc v tyfovém baráku, kdy mu umrzly prsty na nohou, zatímco snový ‚zlomyslný stařec‘ mu je zaléval sklovinou.“²⁸ Weissovy obrazy ošklivosti a halucinací vysvětluje jako záznamy reálných zkušeností a prožitků, i když směřují k iracionálnímu zpodobnění světa jako u autorů expresionismu a surrealismu. O Neffovu negativním postoji k avantgardním směrům svědčí persvazivní obraty: „náruživě laborovali“, nebo: „(se) kořili snu“. Podle mého názoru Neff částečně přebírá koncept Pišův.

Výklad Viléma Kmunička v práci *Jan Weiss dnes*²⁹ se vyznačuje historicko-bilančním přístupem k Weissovu dílu. Je zaměřen na hodnotu Weissova textu z dnešního pohledu. Jednotlivé etapy Weissova díla autor analyzuje na základě společně se vyskytujících motivů. O Weissově první vydané práci *Sen*³⁰ autor píše: „Sen se totiž stal základem rozmanitých světů s jeho pomocí Weissem vybudovaných. Sen, který je zdeformovaným odrazem reality, vyrůstá z ní a jakýmsi zvláštním způsobem zrcadlí, vyjadřuje její podstatu.“³¹

Teorie odrazu reality ve snu se komplikuje faktem, že sny jako specifické psychosomatické procesy skutečně odrážet realitu mohou, vyrůstají z ní, ale sen obecně a sen jako literární motiv ve Weissově próze jsou zcela odlišné povahy. Snové zobrazení reality lze

²⁵ Janoušek, P. [et al.]: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. Praha, Brána: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR: Knižní klub 1999.

²⁶ Tamtéž, str. 672.

²⁷ Neff, O.: *Evangelista snu*. In: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, str. 184-204.

²⁸ Tamtéž, str. 188.

²⁹ Kmuniček, V.: *Jan Weiss dnes*. In: *Z Českého ráje a podkrkonoší*, sv. 10, 1997.

³⁰ Povídka byla později zařazena do *Baráku smrti* pod názvem *Horečka*.

³¹ Kmuniček, V.: c. d. str. 109-110.

podle Hocka řadit do asiánského, antiklasického směru umění.³² Zobrazení skutečnosti, v němž je mezi věcmi uvolněna kauzální a logická vazba, je pak třeba interpretovat jako specifické vnímání světa, poukazující na rozpor, který existuje ve světě a je vnímán. Kmuníček zůstává na úrovni popisu rozlišující realistické – nerealistické zpodobnění skutečnosti.

Motivy snu a textové pasáže, kde je narušeno realistické zobrazení skutečnosti, se staly předmětem marxisticky zaměřených výkladů. Negativní prvky (jako obrazy ošklivosti, šílenství, halucinací) byly interpretovány jako odraz reality. Nad Weissovým dílem, jmenovitě u próz *Barák smrti* a *Horečka*, které se vyznačují přímým (a častým) zobrazením halucinačních snů, u nichž není signalizován přechod mezi snem a skutečností, byl vytvořen teoretický aparát, s jehož pomocí se i negativní prvky reality mohly stát její součástí. Východiskem tohoto konstruktů byla Weissova zajatecká skutečnost. Problémem sekundárních textů rozlišujících ve Weissově díle sen a realitu je nepřesnost popisu. Je zřejmé, že mnozí autoři chápou pojem „sen“ jako cosi skutečného, jako by text byl přepisem reality. Nemluví o snu jako o literárním motivu, či kompozičním, stylovém prostředku, ale jako o tom, co je realitě cizí (ale přesto ji paradoxně odráží). Sen jako činitel kompoziční stavby určuje Daniela Hodrová ve své poetice ...na okraji chaosu... Typickými znaky fantaskních próz jsou Hodrové „fragmentárnost, hypotetičnost“. Dále zmiňuje diskontinuitu a „jiné podoby času a prostoru, rušící iluzi o ‚rozumné‘ uspořádanosti a přehledné kontinuitě...“ Sen v souvislosti se syžetem velmi dobře popisuje takto: „K uvolnění tradiční kompozice a na kauzalitě založeného příběhového syžetu dochází také všude tam, kde se v příběhu ujímá vlády sen.“³³ Vidíme zde tedy, že se s pojmem „sen“ pracuje předmětně. Diskontinuita, fragmentárnost a nepodobnost s tradičně zobrazovanou představou „skutečnosti“ se zde neinterpretuje jako skutečnost sama, ale pouze jako sekundární odraz skutečnosti. Zvláštnosti (odchylky) v syžetu jsou znakem-indexem, který odkazuje na specifický druh vnímání skutečnosti. Toto pojetí nabývá zásadní důležitosti v souvislosti s myšlenkovým pozadím expresionismu, jak se pokusím dokázat dále.

Je zřejmé, že bipolární koncepce fantaskní/skutečný je pro interpretaci Weissova textu nepostačující. Krom toho si málokdo klade otázku, co je realita. Většina autorů zcela zjevně chápe věci ztvárněné ve Weissově textu jako odraz psychofyzické skutečnosti, jistá „snovost“

³² Hocke, G.-R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda: H & H 2001, str. 87.

³³ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001, str. 509.

nebo „pokroucená optika“ Weissových próz je Weissovým vykladačem pouhým prostředkem jímž je „skutečnost“ zprostředkována.

Sen – sémantika, symbolický význam v literární historii

Sen funguje též jako literární symbol, a to velmi starý. Michael Ferber, který ve svém slovníku *A Dictionary of Literary Symbols*³⁴ zkoumá sen jako literární symbol, uvádí jeho různé výskyty od nejstarších literatur po moderní. V starší literatuře měl sen často význam Božího zjevení – vize, což uvádí také Manfred Lurker v *Slovníku symbolů*³⁵. Dále Lurker zdůrazňuje, že sny mají jakousi společnou symbolicko-významovou rovinu, která se však liší od individuálního významu snu jednotlivých osob, které sny prožily – k interpretaci snu je tedy nutno přistupovat vždy individuálně.

Ferber uvádí, že sny často slouží jako prostředek pro vložení kratšího textového útvaru do většího, kde snové útvary jsou podány jiným způsobem vyprávění a mají jiný charakter než rámující text: „...the tales may be told in a different mode, usually more symbolic or allegorical, and they may bear oblique and subtle connections to their frameworks.“³⁶ Ve vztahu k dramatu Ferber uvádí, že tam, kde byla divadelní hra nebo jiný literární útvar pojímány jako nápodoba života, život sám mohl být pojímán jako sen. „Since a play or any other work of literature was an imitation of life, life itself could be taken as a dream...“³⁷

Podle Ferbera je prožitek života jako snu dán i antropologickými souvislostmi – krátkostí života (zvláště perspektivou konečnosti života člověka). Hodnota snu byla znevážena racionalismem – obnovili ji znovu autoři romantismu (Ferber cituje Shelleyho, Keatse a Yeatse). V romantickém pojetí je naopak spánek a snění vnímáno jako reálnější než realita sama.³⁸ „Poe in part expressed the Romantic view, inherited by psychoanalysis, that dreamers enter a deeper or truer reality than the world of consciousness.“³⁹ To, že určuje znovuobrození snu do romantismu, není náhoda: romantismus může být považován (podle G. R. Hocka) za antiklasický styl, kde právě iracionální ne-rozumové prvky nabývají na významu a jsou používány jako specifický nástroj k ztvárnění reality.

³⁴ Ferber, M.: *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge, Cambridge University Press 2007. Second Edition.

³⁵ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha, Euromedia Group - Knižní klub, 2005.

³⁶ Ferber, M.: c. d. str. 64.

³⁷ Tamtéž, str. 65.

³⁸ Lurker konstatuje, že v době romantismu měla zásadní vliv práce G. H. Schuberta *Symbolik des Traumes* (1840), která přinesla teoretický aparát pro výklad snů. Podle Lurkera tato práce předjela v některých ohledech C. G. Junga.

³⁹ Ferber, M.: c. d. str. 65.

Takový pohled vypovídá o převrácení rozumového elementu v nerozumový: jedná se o spor dvou koncepcí, jak pohlížet na realitu: střízlivý, racionalistický pohled je vystřídán pohledem romantickým, v němž získává navrch vnímání reality jako kauzativně-logicky rozvolněné matérie. V takovém myšlenkovém schématu ale stále vede hranice oddělující mezi bdělým/rozumovým a spánkovým/nerozumovým. Hranice musí existovat, protože kdyby nebyla, ani bychom nemohli tento princip popsat – prostě by se už nedalo rozlišit, co je sen a co skutečnost. Tato hranice se dá vést, a to proto, že sen jako psycho-fyzický stav a sen jako literární motiv nikdy není jedno a totéž. To odpovídá výkladu Manfreda Lurkera ve *Slovníku symbolů*. Lurker zde pracuje se sny právě jako s psycho-fyzickými objekty – určuje je jako psychické procesy, v nichž se zobrazené jevy stávají symboly. Symboly vyjevené sny – a tím pádem i symboly zobrazené ve snovém textu – jsou obtížněji interpretovatelné, než symboly běžné. Na základě hlubinné psychologie Lurker vyvozuje postřeh o společném původu snů a básnictví (Ferber mluví o souvislosti již od Homérovy *Odysseje*). „Jistě není jen náhoda, že svým snům věnují pozornost právě básníci; sny a básnictví pocházejí z téhož temného mateřského klína nevědomí.“⁴⁰

Realita – skutečnost jako symbol nikde nefiguruje, i když sen jako „odraz“ reality nebo „reálnější realita“ než realita sama ano. Dobrým způsobem jak takový paradox vysvětlit dává kognitivní věda. Mnohými citována je teorie Figure and Ground. (Např. u Stockwella.⁴¹) Tato teorie má počátek v německé Gestalt Psychologie – lidské vědomí má tendenci vnímat jevy uspořádaně – vybírá podstatné znaky, které tvoří „Figuru“ a ty méně nápadné, nevýznamné vnímá jako pozadí, přičemž vzniklé uspořádání může být u různých recipientů různé. Právě pojem „skutečnost“ se jeví jako pozadí pro prvky představující odlišnost: Například z toho, že v obou slovnících chybí definice skutečnosti, vyplývá, že autoři pojmají znalost reality jako *cosi* daného. Skutečnost je pak definována vlastně negací a konfrontací s významem snu. Tato teorie je také důležitá pro pochopení romantické idey splynutí snu a skutečnosti, resp. proměnu skutečnosti v sen. V romantické ideji proměny reality v sen vidím vnitřní rozpor: není možné mluvit o přeměně něčeho, co je stejné jako to, v co se má transformovat. Platilo-li by, že je realita snem, pak by nemělo smysl mluvit o realitě. (Neboť by představa skutečnosti stěží mohla existovat. Existoval-li by jen sen, zkušenost reality by nemohla existovat, a tudíž bychom ji asi ani nemohli myslet.)

Sen a skutečnost mají jednu vlastnost, kterou se zásadně liší – přistoupíme-li na pojetí skutečnosti jako fenomenologické intencionální jednoty zkušenosti a světa (to, že proti

⁴⁰ Lurker, M. c. d. str. 450.

⁴¹ Stockwell, P.: *Cognitive Poetics: An introduction*. London, Routledge, 2002.

nám stojí něco jako předmět, je výsledkem konstitutivního výkonu vědomí), pak se sen (jako zkušenost plynoucí z psychofyzického děje, snění) liší v neintencionálnosti – neboť není výsledkem chtěného rozumového procesu, ale přichází jakoby sám a „já“ na něm pouze (nevědomě) participuje. Romantická idea tedy vyúsťuje v takové pojetí světa, kde svět již není předmět (Gegen-stand), ale cosi amorfního, stojícího mimo rozumově daný záměr poznání. V tom vidím rozpor mezi oběma pojmy, a tvrdím-li, že ve významu těchto dvou slov existuje rozpor, pak v tomto smyslu.

Autobiografie a zkušenost

Koncept založený na válečném prožitku není nijak původní, objevuje se již v prvních recenzích a dále ho přebírá například A. M. Píša ve stati *Kus cesty s Janem Weissem*⁴²: „A mohl-li takto Weiss budit namnoze dojem surrealisty avant la lettre, lišil se nicméně rovněž od těch prozaiků, kteří se též u nás hlásili k surrealistickým zásadám a metodám: jestliže jejich snová dobrodružství bývala přímo experimentálně navozena, a to ve jménu učení, jehož vědecky pretenciózní výklady právě tak nešetřili jako mystikou takřka okultistickou, u Weisse nemohlo být sporu, že jeho snové vidění je zrozeno a napojeno zkušeností přelidsky prožitou, ano mučivě protřpěnou, která hluboce poznamenala jeho bytost.“⁴³

Na Weissovu válečnou zkušenost klade důraz již Arne Novák⁴⁴ a určuje ji jako tematický zdroj inspirace Weissovy sbírky. Autobiografičnost je všeobecně uznávaným a tradovaným rysem Weissových textů i podle příručky *Panorama české literatury*⁴⁵ a zdůrazňuje ji také výklad Jiřího Holého v *České literatuře od počátku k dnešku*.⁴⁶

V koncepcích autorů, kteří zakládají svůj výklad Weissových raných próz na dualitě skutečnosti a snu, je rozpor mezi oběma pojmy překonáván prostřednictvím zkušenosti. Proto je zdůrazňován fyzický aspekt Weissova prožitku v zajateckém táboře Tockoje: v přeneseném smyslu to jsou jeho umrzlé a odřezané prsty, jež ho pojí s realitou a co tím pádem váže s realitou i jeho prózy. Řečeno slovy Veroniky Marešové: „Až v roce 1927 nachází sílu

⁴² Píša, A. – M.: *Kus cesty s Janem Weissem*. In: *Stopami prózy*. Praha, Československý spisovatel 1964, str. 221-232.

⁴³ Tamtéž, str. 221.

⁴⁴ „Nejstarší z této skupiny [skupina autorů, kteří vstoupili do lit. po první svět. válce – pozn. JM], Jilemničan Jan Weiss (*10. května 1892), náleží sem jenom pro pozdní data svých prvotin, v nichž po návratu z legii zpracoval své válečné zkušenosti vyspělým uměním sugestivní prósy, neúnavně nakloněné k dušezpytnému a výrazovému pokusnictví.“ Novák, A.: *Přehledné dějiny literatury české*. Brno, Atlantis 1995, str. 1479-80.

⁴⁵ „Rozsáhlou povídkovou i románovou tvorbu Jana Weisse silně ovlivnily zážitky z první světové války, od počátku budil jako autor silnou pozornost původností i tvárným úsilím.“ Galík, J. [et al.]: *Panorama české literatury*. Olomouc, Rubico 1994, str. 430.

⁴⁶ „Tyfovou horečku prožil Weiss sám za války v zajateckém táboře v Rusku a tento motiv se vynořuje již v jeho v mnohém autobiografické prvotině, v povídkovém souboru *Barák smrti*.“ Lehár, J. [et al.]: *Literatura od počátku k dnešku*. Praha, NLN 1999, str. 588.

promluvit o svých tíživých pocitech, drastických zážitcích a v mučivých vzpomínkách.⁴⁷ Autorka čte *Barák smrti* autobiograficky. Weissovu válečnou tvorbu určuje jako primární (vzhledem k ostatní tvorbě). Zdůrazňuje, že Weiss zažil to, co v *Baráku smrti* zobrazuje. „Tato krutá, na vlastní kůži prožitá realita se však mísí s fantastickou, halucinačně vizionářskou rovinou, s biblickými, zejména apokalyptickými evokacemi...“⁴⁸ Tento rys přebírá také Kmuníček, když píše o „odrazech zážitků ze zajateckého tábora Tockoje“⁴⁹.

Weissovu válečnou zkušenost ve vztahu k jeho dílu lze však nahlédnout i jinak, než jen jako tematický zdroj jeho povídek. Při předpokladu, že se skutečně v jeho díle projevuje, je nutno ukázat jak.

Josef Vojvodík, který ve své práci *IMAGINES CORPORIS*⁵⁰ navazuje na fenomenologickou koncepci tělesnosti H. Schmitze, uvádí dva základní mody prožívání tělesnosti ve světě: protopatickou a epikritickou tendenci: „*Epikritické* znamená jasné vymezení prostoru těla, *protopatické* jeho zrušení a ztrátu. Epikriticky fundovaná jsou všechna tělesná hnutí, charakterizovaná určitým vyvrcholením, při kterém tělo nachází své *absolutní* (nikoliv *relativní*) místo...“⁵¹ Je to právě bolest, která je spjata s epikritickou tendencí – je to moment absolutního uzavření se do sebe sama, na rozdíl od protopatické tendence, kdy je „já“ otevřeno světu, jakoby se v něm rozpouští. Ve Schmitzově koncepci se vykládá, že ve chvíli maximální bolesti se člověk uzavírá do svého těla, je odtržen od světa, existuje ve stavu „totální primitivní přítomnosti“⁵². Předpoklad, že Weissovy prózy jsou založeny přímo na jeho zkušenosti, kterou ve svém díle zobrazuje, implikuje fakt, že charakter *Baráku smrti* musí být dostředivý – endocentrický (což se potvrzuje v povídkách *Barák smrti* a *Horečka*, které se vyznačují subjektivní perspektivou vyprávění). Motiv prožívání světa v horečce, či ve snu by tak musel být interpretován jako prožívání světa do sebe uzavřeného „já“, odtrženého od světa ve chvíli bolesti a nemoci. Taková interpretace se shoduje se koncepcí zobrazení světa, kdy jsou kauzální a logické vazby mezi předměty a mezi světem a prožívajícím „já“ narušeny. Zobrazený svět by pak tendoval k tomu, aby byl vnímán jako iracionální – mimorozumný, v němž dochází k vytržení subjektu z reality. Taková zkušenost zabraňuje „objektivnímu“ – nezúčastněnému pohledu na svět. Ve Weissových prózách se charakter fikčního světa mění – objektivizace se pak projevuje ústupem subjektivní perspektivy, kvantitativním úbytkem narativních struktur, jako jsou polopřímá řeč

⁴⁷ Marešová, V.: *Jan Weiss*. Ostrava, Scholaforum 1997, str. 6.

⁴⁸ Tamtéž, str. 6.

⁴⁹ Kmuníček, V.: c. d. str. 110.

⁵⁰ Vojvodík, Josef: *IMAGINES CORPORIS. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno, Host 2006.

⁵¹ Tamtéž, str. 34-35.

⁵² Tamtéž, str. 32.

a neznačená přímá řeč, tedy útvarů na pomezí pásma vypravěče a postav. V objektivizovaných prózách je redukován motiv snu a nemoci a v tematickém plánu nabírají na důležitosti motivy jako osud postavy, její historie, otevřenost fikčního světa vůči vyjevení pravdy. (Tak vyznívá hlavně závěrečná povídka *Generál*, v níž se zpráva o katastrofálním stavu tábora Tockoje rozšíří do Evropy.)

Expresionismus

Eva Strohsová v *Dějínách české literatury IV*⁵³ nehodnotí *Barák smrti* jako expresionistický, a to s poukazem na odlišnost mezi duchovním vyzněním Weissova textu a obecnou polohou duchovnosti v expresionistické poetice.

Odlišný názor zastává Vladimír Papoušek ve své monografii *Existencialisté*⁵⁴. *Barák smrti* určuje jako dílo expresionistické: popisuje povídky, v nichž vystupuje kolektiv zajatců, jako modely skutečnosti vyjadřující hrůzy válečné mašinérie. Podle tohoto kritéria tedy *Barák smrti* nespadá do existencialistického proudu literatury, protože nevyjadřuje jedinečnou zkušenost pobývání jedince ve světě. Jako jeden z dalších charakteristických expresionistických rysů Weissových válečných próz určuje Papoušek jejich „křečovitou strnulost“. K tomuto výkladu je nutno podotknout, že se Papoušek zajímá o *Barák smrti* pouze v souvislosti s existencialismem, vymezuje podstatné rysy na základě své postulované teorie, a tím redukuje Weissův text na soubor příznaků odpovídajících určitému stylu.

Vzhledem k tomu, že vymezení expresionistické poetiky je obtížné, popisují konkrétní rysy expresionismu dále v následující kapitole.

⁵³ Mukařovský, J. [ed.]: *Dějiny české literatury IV. (Literatura od konce 19. století do roku 1945)*. Praha, Victoria Publishing 1995.

⁵⁴ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha, Torst 2004, str. 174-176.

2. Expresionismus a *Barák smrti*.

Expresionistická poetika

A. M. Píša⁵⁵ staví na základě snových pasáží *Baráku smrti* Weissovu prvotinu do souvislosti s expresionismem a surrealismem, zároveň však Weissovo surrealistické/expresionistické zaměření poněkud nelogicky popírá reálností jeho válečného zážitku. Jako expresionistickou hodnotí Weissovu tvorbu Vladimír Papoušek⁵⁶. Eva Strohsová v *Dějínách české literatury IV* o spřízněnosti Weisse a expresionismu uvažuje, ale uvádí, že: „Silně expresivní jazyk, přecházející místy až k biblickému patosu, a expresionisticky vypjaté scény se střídají s realistickým vypravěčstvím, které jen na několika místech uvízne v žánrovitosti, nezná však typickou expresionistickou polohu metafyzické duchovosti a meditace.“⁵⁷

Základním problémem je již vymezení samotného pojmu „expresionismus“. Sekundární literatura věnující se otázce expresionismu není v tomto ohledu jednotná: zatímco např. Růžena Grebeníčková⁵⁸ v úvodní studii ke knize *Expresionismus v českém umění* konstatuje, že expresionismus měl jasné kontury již v době svého vzniku⁵⁹. „Expresionismus,“ podle ní, „přichází proto velmi zkrátka, shrnuje-li se dnes celý ten velký diskusní rozruch, který vyvolal a který ústil k vymezení jeho pole, do výroku, že jde o dost vágní pojem...“⁶⁰. Jiní autoři, jako například Joanna Gosczyńska⁶¹ nebo V. Papoušek⁶², konstatují rozrůzněnost přístupů a definic, na jejichž základě k rozostření pojmu došlo. Speciální suboblast problematiky tvoří otázka (ne)existence expresionismu českého, již aktualizovala práce *Expresionismus*⁶³ germanistky Ingeborg Filaové-Fürstové, která tvrdí, že v českých zemích nedošlo ke stejné historické situaci jako v německy mluvících oblastech, a tudíž český expresionismus popírá. Součástí její argumentace je i hledisko formy – expresionistická deformace jazyka, v próze jmenovitě převaha parataktických syntaktických

⁵⁵ Píša, A. – M.: c. d. str. 221-232.

⁵⁶ Papoušek, Vladimír: c. d. str. 174-176.

⁵⁷ Mukařovský, J. [ed.]: c. d. str. 236-237.

⁵⁸ Grebeníčková, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: *Expresionismus a české umění*. Praha, Národní galerie v Praze 1994, str. 15-25.

⁵⁹ Grebeníčková na konci své studie cituje pasáž z románu R. Musila *Muž bez vlastností*, jímž dokazuje Musilovu konkrétní představu o charakteru expresionismu. Ve své studii dále Grebeníčková poukazuje na fakt, že německý expresionismus, jakkoli se snažil být niterným uměním pronikajícím k podstatě věci, byl uměleckým směrem, jenž měl své programy a manifesty, které jeho podobu (jako vyhraněného směru) definovaly.

⁶⁰ Tamtéž, str. 15.

⁶¹ Gosczyńska, J.: *Spor o expresionismus*. In: *Hledání expresionistických poetik*. Ed. M. Bauer, JČU 2006, str. 23-31.

⁶² „Je třeba již v úvodu deklarovat, že pojem expresionistická poetika představuje značnou obtíž, protože je nesnadné vymezit samotný prostor expresionismu, a to jak historicky, tak materiálně.“ Papoušek, V.: *Možné modely zobrazování prostoru expresionistických poetik*. In: *Hledání expresionistických poetik*. Ed. M. Bauer, JČU 2006, str. 5.

⁶³ Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc, Votobia 2000.

vztahů, u česky píšících autorů nenašla své místo. Toto stanovisko napadá J. Gosczyńska v článku *Expresionismus v české literatuře na počátku 20. století*⁶⁴, kde vyvrací základní tři argumenty Fialové-Fürstové: sociologizující chápání historické situace, otázku jazykové bariéry mezi českými a německými umělci, tendenci ke konformnosti s národními hodnotami.

Současný spor o pojem expresionismu se přibližuje situaci, která ovlivnila podobu expresionismu samého. Vědomí o nemožnosti poznat realitu (lépe řečeno předměty „an-sich“) formuloval Nietzsche, který poukázal na rozpor mezi tím, že termíny používané vědou nejsou označované předměty samy, ale že jsou spíše znaky náležející do teorie vykládající určitá zpozorovaná (zjištěná) fakta, jež sama o sobě mohou být uspořádána zcela jinak. Tento znak duchovní krize, který se stal zdrojem expresionismu, označuje S. Vietta⁶⁵ termínem „Erkenntniskritik“. Na nemožnost celkového poznání upozorňuje Vietta i v práci o literární moderně⁶⁶, kde konstatuje, že společně s prudkým rozvojem vědy (ruku v ruce s nástupem vědeckotechnické revoluce), došlo i nutně k parcelaci lidského poznání. Jednotlivé obory se rozštěpily do mnoha specializovaných podoborů, což zabraňuje tomu, aby je jeden člověk poznal dokonale v celku. Člověk konce devatenáctého století tedy dojde k poznání, že celistvý obraz skutečnosti není dosažitelný racionální cestou.

To je jeden z důvodů, proč se expresionističtí umělci obracejí do nitra. Ve výtvarném umění odpovídá tomuto trendu odklon od mimetického zobrazování, proti popisnému naturalismu a impresionismu je postaveno nové umění mající touhu vyjádřit duchovní podstatu věcí, která může být vyložena i jako snaha o znovunalezení pozice vlastního „já“ ve světě, který se v důsledku společenského vývoje stal nepřehledný a zmatený.⁶⁷ Tato duchovní situace jistě nenastala pouze jen v německy mluvících zemích a předpoklady pro vznik děl nesoucích znaky expresionismu tedy lze předpokládat i v české literatuře. V této práci se nebudu zabývat znaky tzv. „hlasitého“, tj. programového expresionismu,⁶⁸ který byl u nás zastoupen brněnskou Literární skupinou v čele s teoretikem F. Götzem⁶⁹, ale naopak projevy expresionismu „tichého“, „náhodného“, k němuž zařazují i Weissův *Barák smrti*. Weisse, jenž se skupinového literárního dění neúčastnil a jenž nebyl programním spisovatelem, by v německy mluvících zemích možná označili za „Einzelgänger“, čímž nechci implicitně

⁶⁴ Gosczyńska, J.: *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století*. In: Česká literatura 2004, č. 1, str. 82-89.

⁶⁵ Vietta, S. – Kemper H.-G.: *Expressionismus*. München, Vilhelm Fink Verlag 1975.

⁶⁶ Vietta, S.: *Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart, Metzler 1977.

⁶⁷ Ve výtvarném expresionismu dochází k odvratu od secesní dekorativnosti k hrubým, primitivním uměním ovlivněným formám. Od popisnosti a klasicizujícího kultu krásy se přechází k problematičtějšímu, záměrně anti-estetizujícímu zobrazení.

⁶⁸ Gosczyńska uvádí pojem „programového expresionismu“ jednak v článku *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století*, jednak ve studii *Spor o expresionismus*. Převzala ho od E. Balcerzana.

⁶⁹ O ideových sporech mezi Götzem a Teigem pojednává Jan Wiendl v práci *Vizionáři a vyznavači*.

Weissovu dílu připisovat stejně závažnou pozici v literární historii, jakou má dílo Kafkovo, Musilovo či Weinerovo.⁷⁰

Jak uvádí Gosczyńska⁷¹, mezi německými autory a českými umělci docházelo k řadě vzájemných výměn: publikace povídek K. Čapka a R. Weinera v německých časopisech, výstava skupiny *Die Brücke* v Mánesu mezi lety 1911/12, uvedení dramatu *Syn W. Hancesclevera* roku 1914, což svědčí o vzájemné inspiraci a umělecké komunikaci. To je jeden z možných zdrojů, jak mohl Weiss objevit expresionismus. Zdrojem expresionismu je duchovní povaha doby charakterizovaná pojmem „všeobecná duchovní krize“. Výše zmíněná Viettova (a Kemperova) práce *Expressionismus* odhaluje předpoklady krize, popsané na základě analýzy Nietzscheho filosofie. Jako základní východisko expresionismu určuje Vietta opuštění tradičně, metafyzicky chápáného pojmu „subjekt“, který je nahrazen subjektem rozumovým a vědeckým. Vědomí nadvlády technologie a rozumu nad přírodou pak zatlačuje povědomí o substanciálně chápáném subjektu.⁷² Byl to ale právě Nietzsche, kdo zpochybnil možnost poznání světa a úlohu rozumu. Na počátku svého výkladu o vlivu Nietzscheho na expresionisty Vietta uvádí termín W. Paulsena „osmóza“, který popisuje pronikání (byť i nepřímé) Nietzscheho vlivu na rané německé expresionisty. Z jiného úhlu pohledu se dá tato situace uchopit tak, že Nietzsche precizně zformuloval podstatu duchovní krize, kterou expresionističtí autoři vyjádřili ve svých dílech jiným způsobem, aniž by museli filosoficky zformulovanou teorii přímo znát.

Zkušenost 1. světové války vírou v racionální uchopení reality silně otrásla, protože její hrůznost (zákopová válka, užití bojového plynu atd.) byla pocíťována jako vyústění vědecko-technického poznání. Proto se někteří expresionisté spontánně obraceli ke křesťanské ikonografii (k náboženství jako k nerozumovému systému odvozenému od víry a danosti) a popisovali válku jako Apokalypsu. Weiss ve svých povídkách válku nezobrazuje přímo, pouze tu její část týkající se zajetí, v níž ale prožil situaci, která se racionálnímu chápání taktéž vzdaluje. Přes veškerý technický a společenský pokrok došlo k událostem, které rozvoj vědy a vzdělanosti zásadně zpochybnil. Weiss dospěl k vědomí neúplnosti, či dokonce falešnosti rozumového a technického poznání světa prostřednictvím své zajatecké zkušeností velmi bezprostředně. V *Baráku smrti* lze interpretovat snové pasáže vyvolané tyfovou horečkou jako odraz krize rozumově a technicky vykládaného světa, není proto

⁷⁰ Jan Weiss studoval roku 1913 dva semestry práva ve Vídni (než byl odveden na frontu). Po návratu domů z Ruska pracoval od roku 1920 jako úředník na ministerstvu veřejných prací. Studium ve Vídni naznačuje znalost němčiny, již ostatně dokládají i některé z pohlednicových lístků psaných ze zajetí. S expresionismem se mohl seznámit už před válkou.

⁷¹ Gosczyńska, J.: c. d. str. 82-89.

⁷² „Die Ausweitung dieser Herrschaft des Subjekts über die natur in Form von Wissenschaft und Technologie geht Hand in Hand mit der Aushöhlung eines substantiellen Subjektbegriff.“ Vietta, S. – Kemper H.-G.: c. d. str. 150.

náhoda, že najdeme podobné rysy v rozkladu klasického časoprostoru mezi Nietzscheovým aforismem o *Pomatenci* ze spisu *Radostná věda*⁷³ a snovými pasážemi u Weisse.

Nietzsche: „... Kam se nyní pohybujeme? Kam se pohybujeme my? Pryč od všech slunců? Což neustále nepadáme? A neřítíme se zpět, do stran, vpřed, do všech směrů? Existuje ještě nějaké Nahoře a Dole? Nebloudíme nekonečnou nicotou? Neovanul nás prázdný prostor? ...“⁷⁴

Weiss: „ – Mezníky času sesuly se v jejich mozcích a čas řítí se prostorem bez začátku a bez konce. – nebylo neděle, protože nebylo soboty. – Nebylo rozdílu mezi dnem a nocí, ...“⁷⁵

Na jiném místě označuje Weiss tyfové halucinace jako „řítící se mlhovinu snů“. Snový (fikční) prostor podléhá metamorfózám – v hromadném snu se na závěr svět roztéká žářem – a přestává mít pevný tvar. Mezi takovým (ne)uspořádáním světa u Weisse a Nietzscheho existuje zjevná podobnost. V jiné pasáži je zánik prostoru doprovázen ještě zánikem času. U obou autorů dochází k narušení karteziánského principu chápání světa: hloubka, délka a šířka už nejsou hodnotami, podle kterých se může člověk poznat svět a najít v něm své místo. Weiss užívá slova mlhovina, aby jím vystihl beztvarosti snů, charakterizuje tak amorfni prostor, do kterého se snící propadají.

U Weisse dochází v rámci snového světa k absolutní nemožnosti orientace člověka: prostor i čas utvářející rozměry světa přestávají existovat, a přesto charakterizuje Weiss tento snový svět jako snesitelnější než skutečnost. Snové pasáže interpretované jako obraz nemožnosti poznání skutečnosti racionálním způsobem pak lze samozřejmě spojit i s otázkou duchovního rozměru světa. Jedním z důsledků ztráty identity moderního člověka konce 19. a zač. 20. století byl i narušený vztah mezi „já“ a Bohem. Jakoby moderní člověk společně s jistotou o podobě skutečnosti ztratil i jistotu o existenci transcendence. Přesto se ale hlavně raný proud expresionismu vyznačuje mnoha odkazy ke křesťanské ikonografii, z nichž je jedním z nejčastějších již zmíněný odkaz k Apokalypse, o jejímž obrazu v literárních dílech expresionismu Fialová-Fürstová píše: „Jeho [básnického obrazu světa – JM] základním momentem je vypjatá dualita dobra a zla a extrémní napětí mezi kladným a záporným pólem, mezi světem zobrazovaným s úděsem jako člověku nepřátelské, chaotické sídlo všech hrůz a mezi nadějeplnou utopickou vizí „nového světa“, jenž povstane na troskách světa starého.“⁷⁶

⁷³ U nás první vydání v roce 1991 v Pražské imaginaci, německý originál vyšel roku 1882.

⁷⁴ Fialová-Fürstová, I.: c. d. str. 208. Jinak Nietzsche, F.: *Radostná věda*. Praha, AURORA 2001, str. 113-115.

⁷⁵ BS str. 41.

⁷⁶ Fialová-Fürstová, I.: c. d. str. 132.

Teze o duchovní krizi, jež byla zdrojem expresionismu, se zdá být protikladná k častému výskytu křesťanských symbolů. Tuto rozporuplnost expresionistického modelu světa konstatuje i Papoušek⁷⁷, když píše, že zobrazení strachem a úděsem zmítaného člověka, zobrazení roztržky jedince se společností a realitou, je vždy vystřídáno rekonstitucí řádu. Tuto literární strategii připisuje Papoušek členům brněnské Literární skupiny. Druhý model expresionistické poetiky vychází sice ze stejné základny, ale nedochází v něm k snaze o navrácení do harmonického stavu.

Ve Weissových textech nalezneme řadu motivů převzatých z křesťanské ikonografie: vypravěč povídky *Hlad* se připodobňuje k Lazarovi, generál Renneheld k Ďáblu a události tábora Tockoje k Apokalypse. Religiózní motivy však najdeme i v povídce *Ruce*, kde je prostor baráku připodobněn svými třemi stupni k hierarchii metafyzického univerza. Obecně pak lze jako religiózní hodnotit vyústění děje u povídek, v nichž je nastolena nadlidská spravedlnost. Tak mohou vyznívat zejména úvodní povídky *Horečka* a *Barák smrti*.⁷⁸

Zde je nutno si položit otázku, zda se prvky křesťanské ikonografie objevující se v textu nutně vážou k přímé tematizaci možnosti dosažení transcendence či nalezení pozice v duchovním řádu univerza. Podle mého názoru tomu tak není. Vycházím-li z předpokladu, že Weissův text patří k tichému, náhodnému expresionismu, implikuje to, že ne ve všech tematických oblastech, kde *Barák smrti* sdílí postupy a motivy expresionistických textů, nutně musí mít podobný význam. Užití křesťanské symboliky potom nemusí souviset ani s tematizací náboženství a církve, která se (programním) expresionistům mohla jevit jako zastaralá tradiční konzervativní instituce, pozbyvší v moderní světě svou funkci, kterou mohli v rámci programového úsilí o vytvoření nového, lepšího světa negovat. U Weisse tato tematika není tak významně zatížena, což vidíme na příkladu postavy kostelníka Čápa, jednající na základě prospěchářství, jež je ale dáno jeho povahou, nikoli nějakým ideově podmíněným narušením vědomí subjektu v řádu světa. Složitější problém nastává u postavy proroka – ten ztratil víru nejen v Boha, ale v celé lidství, jeho hledání bytí na roztodivných planetách vyjadřuje absolutní negaci všeho lidského a pozemského, smysl povídky pak lze vnímat jako kritiku společnosti, která zapříčinila válečné hrůzy. Když zde se obecnému modelu expresionistické kritiky společnosti blíží Weiss více, celkově lze konstatovat, že Weiss ve svých povídkách vztah „já“ a Boha přímo netematizuje. Neuplatňuje ani strategii

⁷⁷ Papoušek, V.: *Možné modely zobrazování prostoru expresionistických poetik*. In: *Hledání expresionistických poetik*. Ed. M. Bauer, JČU, 2006.

⁷⁸ Rys nadlidské spravedlnosti a přežití duševně a morálně čistých postav zdůrazňuje i Hana Kučerová v textu *Prvotina Jana Weisse, povídkový cyklus Barák smrti*. Při interpretaci autorka vychází z marxistické teorie a fikční svět BS pojímá jako odraz reality, proto v generálovi Renneheldovi vidí ztělesnění úpadku carského Ruska. Kučerová ve své interpretaci nepojímá generála jako Ďábla, což je v textu povídky přímo naznačeno.

popisovanou Papouškem, který vysvětluje rekonstituci řádu v expresionistických modelech světa dobovou podmíněností: „Toto nové zobrazení jedincovy sebereflexe v konkrétnu je však vzápětí podřizováno dobové ideologii – potřebě najít kolektivní a obecné řešení pro rozpadající se tradiční řád, pro společenství rozptýlující se ze sociálně snadno stratifikovatelných a identifikovatelných skupin, jak je zná třeba realismus, do chaosu trpících individuí potácejících se v nesmyslném absurdním světě.“⁷⁹

Tuto tendenci však Weiss uplatnil v poválečném vydání povídky *Zpověď člověka*, která byla ve sborníku *Zrcadlo, které se opožďuje* přejmenována na *Jednoročák*. V pozměněném vydání není postava vypravěče odsouzena k věčnému děsu a hledání milosti, ale dochází pochopení, že jednala nesprávně, protože záleží na lidskosti a ne na příslušnosti k třídní vrstvě. To je zásadní změna: zatímco postava v původní variantě povídky propadla šílenství a je jím neustále pohlcována, v přepracovaném podání dochází racionálního pochopení. V původní variantě tedy expresionistický modus nepoznatelnosti skutečnosti (reprezentovaný motivem šílenství) přetrvává, nedochází k nalezení řádu a symbolické gesto hledání harmonie – řádu světa – (spočívající v příslibu udělení milosti od matky utýraného dobrovolníka) zůstává nenaplněno.

Křesťanská symbolika a obrazy neprostupnosti reality však nejsou jediným spojníkem *Baráku smrti* s expresionismem. V práci *Literatur des Expressionismus* popisuje Thomas Anz klíčové figury expresionistických literárních děl, mezi nimiž v první řadě nemocní a obecně téma nemoci, jež Anz sleduje u Gottfrieda Benn, Thomase Manna (byť Mann není mezi expresionisty řazen) a Georga Heyma, zakládá tematické souvislosti s Weissovým dílem. Literární ztvárnění nemoci u expresionistů vypovídá přeneseně o mezispolečenských vztazích: nemocný je sociálně vyloučen ze sféry ostatních (zdravých) lidí (jako např. Gustav von Aschenbach ve *Smrti v Benátkách*), důsledkem toho je osamění a sociální izolace. Figura nemocného slouží nezřídka nejen jako kritika lékařských institucí (a narušených vztahů mezi lékaři a pacienty), ale i konfrontuje racionalitu s faktem zániku a konečnosti těla: „Es ist die Faktizität der Körperlichkeit, die mit Krankheit und Tod die Ohnmacht und Nichtigkeit des so hoch gepriesenen Bewusstseins der menschlichen Kreatur offen zutage treten lässt.“⁸⁰

Weissův text kombinuje téma nemoci s motivy snu, jejichž vyústěním je často smrt. Povídky jsou vystavěny jako obraz sociálního útlaču, váleční zajatci jsou vždy sociálně podřizováni svým věznitelům, nemoc zde jde ruku v ruce s obrazy neproniknutelnosti reality. Na povrch tak vystupuje opět kritika racionalismu. V *Baráku smrti* totiž nedochází k abstrakci

⁷⁹ Papoušek, V.: c. d. str. 12.

⁸⁰ Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Weimar, Verlag J.B. Metzler Stuttgart 1980, str. 90.

konkrétní životní situace ve vyjádření odloučenosti „já“ od měšťácké společenské vrstvy. Weiss zobrazuje spíše krutost a nesmyslnost podmínek, ve kterých musí zajatci žít. I téma věznění a vězňů je taktéž jedním z paradigmatických prvků expresionismu. Anz ukazuje, že existuje rozdíl mezi obrazem vězně v naturalismu a expresionismu, zavádí pojem „Mitleidgestus“ – gesto soucitu. Dokládá, že naturalistické zobrazení ještě doprovází gesto soucitu, zatímco v expresionismu je záměrně čtenář šokován cynismem a otevřeností zobrazení. Důležitým rozdílem je i to, že vězeň (nebo nemocný) nejsou pouhým objektem pozorování. Význam těchto centrálních figur se posouvá do roviny metafory (abstrakce), jsou vyjádřením situovanosti „já“ ve světě.⁸¹ Místa určená k uvěznění – a může jím být i velkoměsto – se tak stávají metaforou „já“, které je uvězněné ve světě.

Přestože nacházíme u Weisse mnoho styčných ploch s expresionistickými modely světa i stejné klíčové figury, je *Barák smrti* odlišný tím, že vyrůstá z autobiografického zážitku. Je možno proto některé motivy číst i nemetaforicky. Posunutí smyslu textu směrem k abstraktní rovině chápe Papoušek⁸² v návaznosti na Šaldu jako jistý druh schematismu. Takové interpretaci se Weissův text vzpírá, jak dokládá kupř. závěr povídky *Horečka*, v němž Vileš ve chvíli uzdravení přemýšlí nad vlastní budoucností, nad ženami, které neměl možnost poznat. Je to závěr natolik civilní a nepatetický, že abstraktní modus expresionismu (sociální vyloučení, metafora světa jako vězení) vylučuje a přesahuje.

Narativní aspekty expresionismu

Walter H. Sokel v studii *The Prose of German Expressionism*⁸³ popisuje typické znaky expresionistického vyprávění, při jeho základním rozdělení vychází z koncepcí dvou autorů: Carla Einsteina a Alfreda Döblina. Döblinova koncepce expresionistické prózy je založena na přímé reprezentaci věcí, potlačuje subjektivní perspektivu vyprávění: zobrazuje věci a události tak, jak jsou. Einstein namísto toho upřednostňuje tematizaci filozofických a ideových otázek.⁸⁴ Rozpor mezi oběma autory se projevuje v narativní výstavbě textu v tom, že Döblinův vypravěč nezasahuje do fikčního světa svým hodnocením, věci a jevy jsou charakterizovány přímo, Einsteinův vypravěč naproti tomu do děje zasahuje komentáři a úvahami.

⁸¹ „Den naturalistischen Mitleidgestus gegenüber realen Gefangenen verschiebt der Expressionismus dabei zum metaphorischen Ausdruck eigener Befindlichkeit.“ Anz, T.: c. d. str. 96.

⁸² Papoušek, V.: *Možné modely zobrazování prostoru expresionistických poetik*. In: *Hledání expresionistických poetik*. Ed. M. Bauer, JČU 2006.

⁸³ Sokel, W. – H.: *The Prose of German Expressionism*. In: Donahue, N. – H.: *The Companion to the German Expressionism*. New York, Camden House 2005.

⁸⁴ „This is an essential difference between the two authors. Unconcerned with techniques of mimetic representation, Einstein's narrative strategy focuses on communication of ideas and a worldview.“ Tamtéž, str. 72.

Jako základní charakteristický rys jazykové výstavby expresionistické prózy charakterizuje Sokel syntaktickou sevřenost, konciznost, která se projevuje v převaze parataktických vztahů mezi větami a oproštěnou syntaktickou výstavbou textu. Döblin nazval tento způsob výstavby jako „Kinostil“⁸⁵. Autoři německého expresionismu odmítají psychologii postav, protože je rušivým prvkem pro bezprostřední ztvárnění příběhu. Pro Döblina jsou stejně tak rušivým prvkem hodnotící a komentující vstupy vypravěče do vyprávění.

Druhá základní tendence expresionistické prózy, kterou pro Sokela reprezentuje Einsteinův styl, je charakteristická užíváním metafor a stylizováním příběhu do podobenství. Perspektiva vyprávění se tak stává subjektivnější a zahrnuje i přímé hodnocení děje vypravěčem, popř. různé komentáře a myšlenky, kterými děj doprovází.⁸⁶ Tento způsob vyprávění pojmenovává Sokel jako „parabolic narrative“⁸⁷. Pro tento způsob psaní je typické oproštění od pouhého nezúčastněného ztvárnění příběhu. Smysl je konstituován skutečnostmi stojícími mimo text, zásadní vliv má přímá tematizace morálních a intelektuálních témat, nikoli pouhá reprezentace příběhu jako u Döblina.

Doplňme, že se zřetelem k tomuto základnímu a hrubému rozdělení by se styl Weissovy sbírky podobal stylu parabolickému, neboť ve většině povídek vypravěč vyprávěné hodnotí a komentuje.

Sokel uvádí skupinu autorů, do níž patří Döblin, Heym, Kafka a Adler, pro které je typické využití vypravěče v první osobě, přičemž je vyprávění podáváno z vnitřní perspektivy. Důležitým znakem tohoto vyprávění je zkreslený, deformovaný pohled na svět, vypravěč bývá často šílený.⁸⁸ U Weisse tohoto způsobu vyprávění využívají povídky *Zpověď člověka* a *Hlad*. *Zpověď člověka* přináší i téma šílenství (přinejmenším vypjatého psychického stavu) vypravěče. Zvláště u povídky *Hlad* by se dalo uvažovat o podobnosti s pokřiveným viděním světa, které je ale v tomto případě způsobeno nikoli šílenstvím, ale egoismem. Weissovy prózy se blíží parabolickému stylu (i když ne úplně zcela) i dalším rysem: mísí se

⁸⁵ „Subordinate clauses explaining or describing motivation are missing, and syntax is reduced to its most basic elements. Döblin referred to this type of narration as “Kinostil” and “Fülle der Gesichte” (cinematic style, fullness of vision; 1963, 17) involving extreme compression and precision, as in his novels and short stories.“ Tamtéž, str. 73.

⁸⁶ „In the collection of novellas *Der Mensch ist gut* (Man is Good, 1919) the narrator’s participation and interference is undisguised, expressed not only in vocabulary and simile but also through direct commentary.“ Tamtéž, str. 76.

⁸⁷ Tamtéž, str. 76.

⁸⁸ The narrated events are consistently experienced from the single perspective of the main character. Developed between 1910 and 1912, this technique emerged simultaneously in Döblin’s *Ermordung einer Butterblume* (The Murder of a Buttercup), Heym’s novellas “*Der Irre*” (The Madman) and “*Der Dieb*” (The Thief), and Kafka’s short stories *Das Urteil* (The Judgment) and *Die Verwandlung* (Metamorphosis, 1915). In that company belongs also Paul Adler’s novel *Nämlich* (Namely, 1913), which uses a first-person perspective. These prose works, among the most interesting and finest narrative works produced by Expressionism, all convey a distorted view of the world narrated from the very personal viewpoint of the main character, who in three of these works is insane.“ Tamtéž, str. 82.

v nich tragické a komické.⁸⁹ Prvky komiky a grotesky se asi nejzřetelněji objevují v povídce *Zázračný pes a šampion světa*, ta se však – tematicky spojena s legionářstvím – základnímu ladění BS vymyká.

Podle Sokela ale mají oba dva proudy expresionistické prózy několik společných znaků: 1. potlačení psychologie postav (psychologie postav je jako vysvětlení pro kauzalitu lidského chování a světa nedostatečná). 2. rušení opozice mezi subjektem a objektem, mezi „já“ a vnějším světem. Hlavním prostředkem této tendence je podle Sokela vnitřní monolog, rušení hranice mezi vnitřním a vnějším se však realizuje i vypuštěním uvozovacích vět: „The common stylistic technique employed to break through the conventional barriers between subject and object is the omission of the “er dachte” (he thought) or “er sagte sich” (he said to himself) and quotation marks, which earlier distinguished the character’s inner monologue from the description of external events.“⁹⁰

Tato tendence k rozrušení hranic mezi vnitřním a vnějším je ve Weissově textu velmi silná, protože techniku „přímého neznačeného myšlení“ i neznačené přímé řeči užívá často v povídkách *Barák smrti* a *Horečka*, kde je dokonce spojena s rušením signalizace přechodu do halucinačních představ, které prožívají vězni nakažení tyfem. Jak jsem ukázal, v průběhu sbírky dochází k proměně perspektivy, kdy se vnitřní perspektiva posouvá směrem k objektivní.

Jakkoli mezi německou expresionistickou prózou a *Barákem smrti* existují ve výstavbě textu silné paralely, jsou tu i značné rozdílnosti: k upřednostňování parataktických vztahů, jímž dochází k deformaci celkové syntaktické výstavby textu, u Weisse nedochází. Sokel přitom považuje tuto syntaktickou výstavbu za tak určující, že Kafku, jehož prózy touto tendencí poznamenány nebyly, mezi „pravé“ expresionisty neřadí.⁹¹

Expresionistická deformace jazyka je jedním z rysů, kterým se zabýval i Jiří Opelík, když zkoumal souvislost prózy *Lelio* Josefa Čapka s německým literárním expresionismem: „Ta [Čapkova beletrie – pozn. J.M.] rozhodně nepřijala typicky expresionistický jazyk, ač jím Aktion a Sturm překypovaly, ten k drastičnosti hnaný naléhavý jazyk v bezprostředním výkřiku, pracující úsečností, větnou souřadností, izolací jednotlivých větných členů, eliptičností (výpustkami), kazatelsky strmými výkyvy v rytmu a v citovém zabarvení.“⁹² Jak

⁸⁹ Jak ukazují ve třetí kapitole, na několika místech BS dochází k propojení motivů smíchu a hrůzy, přesto ale nemůžeme např. Křečkův bezzubý úsměv (zuby mu vyrazili hlídající kozáci) považovat za komický v tom smyslu, že by vyvolával smích.

⁹⁰ Tamtéž, str. 85.

⁹¹ „Similar to allegory, Kafka’s consistent use of figural perspective developed one aspect of Expressionist narrative to its logical extreme. However, from a linguistic point of view, we cannot consider him a true Expressionist.“ Tamtéž, str. 82.

⁹² Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha: Melantrich 1980, str. 128.

dále konstatuje Opelik, pojátkem mezi Leliem a expresionismem byl obrat do nitra a odklon od „předmětné reality“, což je i častým motivem u Weisse.

Duchovní paralela a vizionářství

I přes tyto rozdíly Weissova próza svými znaky s expresionistickou poetikou rezonuje. Příčiny této paralely je třeba hledat v obecnější rovině dobového vnímání světa. Klemens von Klemperer⁹³ usouvztažňuje historické události první poloviny dvacátého století a estetické projevy expresionismu. Von Klemperer se podtitulem své studie *German Incertitudes: Stones and the Cathedral* usiluje postihnout charakter první poloviny dvacátého století, které považuje za diskontinuitní: metaforu kamenů symbolizujících fragmenty roztržitého (duchovního) světa vztahuje k výtvarnému projevu expresionismu, k jeho jednoduchým formám a výrazným barevným liniím, obecně k principu fragmentárnosti. Symbol katedrály pak postihuje úsilí o novou konstituci světa, jeho duchovní jednoty. Zároveň obraz katedrály zpřítomňuje gotiku jako historický duchovní a umělecký směr, jenž je religiozitou a prostými výtvarnými formami byl jedním z pramenů expresionistické poetiky.

Fikční svět *Baráku smrti*, jak jsem se snažil doložit, není vystavěn jako diskontinuitní. Naopak, jeho zastřešujícím prvkem je nadosobní spravedlnost, orientační bod pro člověka a jeho život ve světě. To ale neznamená, že by Weiss diskontinuitu reálného světa nevnímal, a jak naznačuje v povídce *Zpověď člověka*, vypravěčovo znovunalezené lidství nevyznívá utopicky, končí osaměním a marným hledáním, je nutno ho vykoupit. Kýžena duchovní jednoty a poznání světa je u Weisse vyvážena šílenstvím. V opozici k této tendenci však stojí forma vyprávění, jež narušuje ontologický status fikčního světa, a estetizace ošklivého.

Přeměnu předmětného umění v nepředmětné v první dekádě a následujících letech 20. století interpretuje von Klemperer jako projev hledání nového výrazu pro vnímání světa, který se umělcům expresionismu (a obecně moderny) jevil jako ošklivý, zlý. V literatuře odpovídá hledání nových forem narušení tradičního způsobu vyprávění, což je pro *Barák smrti* příznačné, stejně jako stylová opozice mísící vysoké a nízké, která působí disonantně. Estetizace ošklivého se ve Weissově sbírce projevuje např. v zobrazení nemocných vojáků, které autor opisuje pomocí metafory kukly. Touto technikou jsou vytvářeny temné, negativní obrazy ošklivosti, které mají velkou poetickou sílu. Pokud Weissovi interpreti zdůrazňují autenticitu Weissova válečného zážitku, hovoří o vztahu zkušenosti a díla, pak je nutné

⁹³ Von Klemperer, K.: *German Incertitudes 1914-1945. Stones and the Cathedral*. Westport, Praeger 2001.

doplnit a zdůraznit, že Weissova autentická zkušenost našla odraz právě v estetizaci ošklivosti a v narušení tradiční formy vyprávění, vedoucí k amimetickému charakteru díla. Na úrovni sémantické výstavby textu se projevuje tento jev otevřeností smyslu, dvojznačností a neurčitostí. Problematizace měřítka hodnot je patrná na obou legionářských povídkách, které lze vykládat dvěma způsoby: jak seriózně, tak ironicky míněný obraz legionářů hrdinů.

Ilustrace

Původce ilustrací *Baráku smrti*, Otto Matoušek, se narodil 3. 12. 1890 a s Weissem ho nepojí pouze příslušnost ke stejné generaci, ale i podobná životní zkušenost. Vystudoval pražskou akademii umění (byl žákem Preisslera a Pirnera) a ve válce upadl stejně jako Weiss do zajetí. Roku 1916 vstoupil do legií, s nimiž byl spjat i jeho poválečný profesní život. Roku 1919 odcestoval do Japonska, kde pět měsíců studoval grafiku, v roce 1922 byl poslán Památníkem Osvobození malovat zborovské bojiště v Haliči. Ilustroval knihy legionářských autorů jako jsou např. Medek a Kopta. Matoušek vytvářel grafické cykly s legionářskou tematikou, ať už linoryty ze života legionářů, nebo cyklus litografií *Zborov* na slova Rudolfa Medka (1927). Kromě legionářské tematiky se zabýval krajinářstvím, inspirovala ho krajina jižních Čech.⁹⁴

Ilustrace *Baráku smrti* se expresionistické poloze blíží výraznými liniemi. Figurální linoryty zobrazují většinou pokřivené, zarostlé postavy stísněné uvnitř zajateckých baráků. Námětově se dřevořezy vztahují k textům. Obrázek 1 tematizuje noční hostinu z povídky *Barák smrti*. Figura v centru kompozice dřevořezu se drží jednou rukou za hlavu a její pokřivený obličej s otevřenými ústy připomíná slavný obraz *Výkřik* Edvarda Muncha (1893).

⁹⁴ Srov.: Prokop, T.: *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Ostrava, Výtvarné centrum Chagall, 1993-1994.

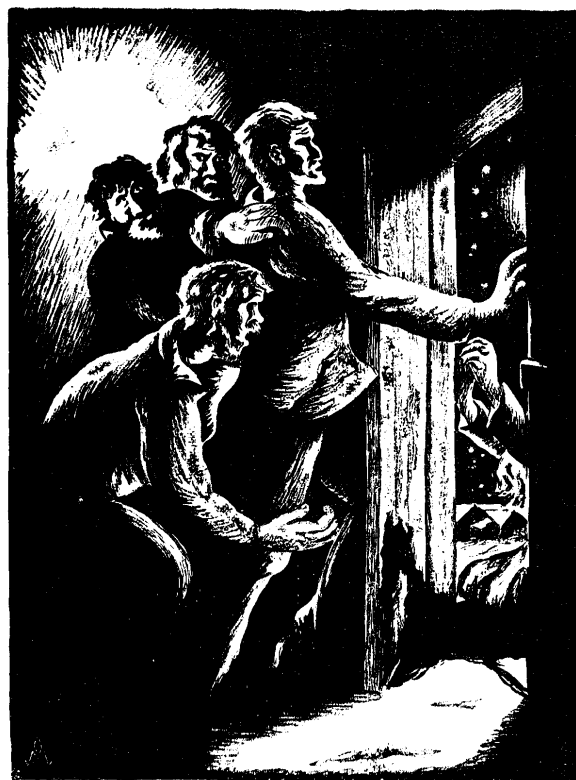


33

obrázek 1

Postoje vězňů jsou napjaté a svědčí o vnitřní křeči. Na Matouškově stylizaci postav zajatců vystupují do popředí hlavně ruce a obličej. Ruce jsou často hrubé a silné, jako je tomu na obrázku 2, který zachycuje moment z povídky *Barák smrti*, kdy vězni na prahu hovoří s neznámým nakaženým o ukrytém pokladu. Stejně jako ubohou postavu neviděli vězni, je ukryta i čtenáři-divákovi na linorytu, vidíme z ní pouze sepjaté ruce – gesto prosby. Obličej je proveden pouze několika málo liniemi, často jsou zarostlé vousy a vlasy. Pro jejich výraz jsou typická gesta hněvu a strachu, jako je tomu např. na obrázku 3. Tato grafika zachycuje surového vypravěče povídky *Hlad*, jenž si pro sebe uzurpuje mísu s kaší, obličej ostatních vězňů prozrazují strach, oči jsou sevřeny do štěrbin a upřeně hledí směrem k hladovci. Vypravěčův pohled je téměř výhrůžný.

Gesta výkřiku a strachu jsou sice pro expresionismus klíčová, ale netvoří jedinou souvislost Matouškova linorytu (obrázek 1) s expresionistickým charakterem textu, další podobností je i zobrazení prostoru: střed kompozice je prosvětlen a zadní plán grafiky tone v temnotě, pozornost diváka je přitahována do středu linorytu, stejně jako je v literárním expresionismu upřednostňována vnitřní realita před venkovní „předmětnou“.



2

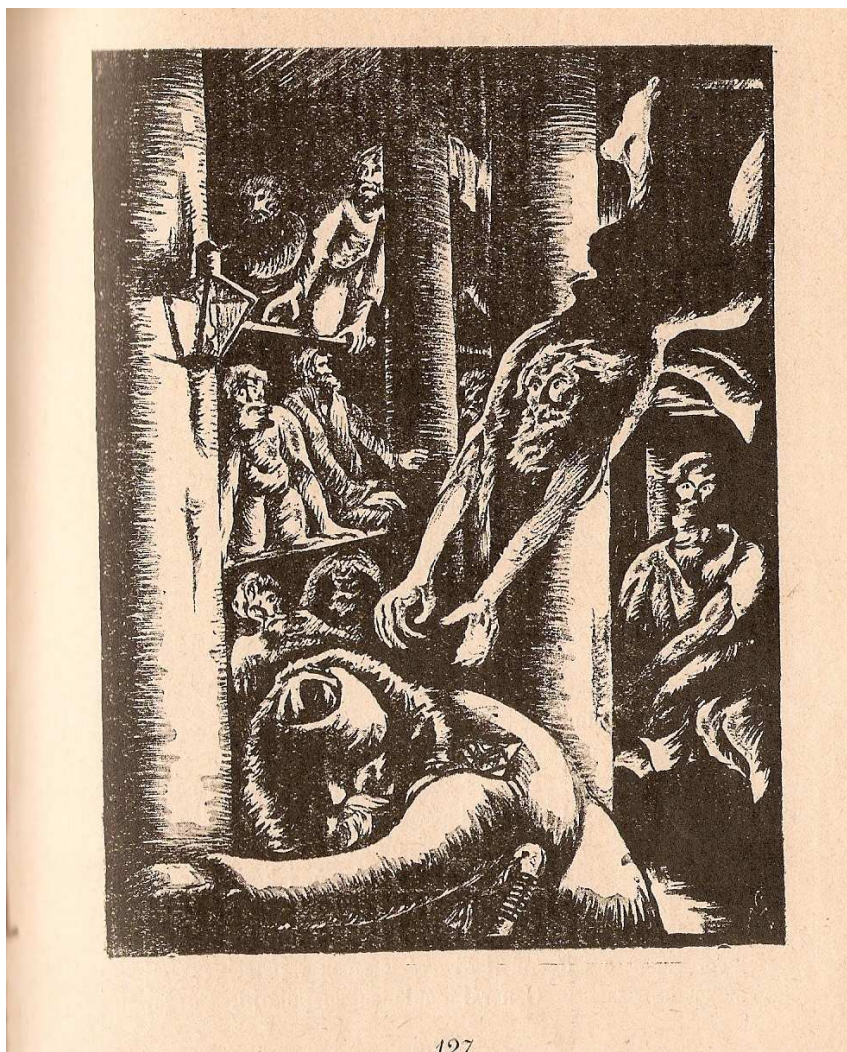
17

obrázek 2



obrázek 3

Na obrázku 3 jsou figury v prvním plánu uskupeny do kruhové kompozice, ale zcela vlevo se objevuje sloup. Matoušek ztvárňuje na následujících grafikách prostor baráku tak, jak ho popisuje Weiss, jako tříčlenný prostor s palandami – pryčnami.



obrázek 4

Na obrázku 4 je patrné, že je prostor budován zřetelně vertikálně: tento dojem vyvolávají mohutné sloupy, které končí mimo zorné pole linorytu. Dojem vertikality je rovněž utvářen poměrem výšky stropu a výšky prchajícího generála Rennenhelda. Strop je temný a působí dojmem bezbřehosti, vězni natěsnaní na pryčnách jakoby se vznášeli ve vertikálním prostoru bez hranic. Figura vězně, jenž se sápe po generálovi, má zaťaté ruce-drápy a v divokém gestu, jeho ústa jsou otevřena jako při výkřiku, padá prostorem. Motiv vertikality dále sleduji v následující kapitole a motiv pádu prostorem jsme zkoumali v souvislosti s Nietzschem.

Ilustrace *Baráku smrti* se nepřidrží textu pouze námětově, ale doplňují ho i svou stylizací. Nejpatrnější je to na zobrazení obličejů vězňů, neobjevuje se na nich jen strach a úděs, ale i další emoce, která není snadno popsatelná – je to jakási divokost výrazu, kterou jejich tvářím propůjčují vlasy a vousy. Je to divokost, jež oddaluje postavy vězňů a od lidskosti.

3. *Barák smrti*

Úvod

Ve druhé kapitole bych chtěl na základě naratologické a stylistické analýzy sledovat bližší souvislosti *Baráku smrti* s zobrazovacími modely expresionismu. Základním předpokladem dílčí analýzy je odlišení jednotlivých konstitutivních složek díla: postav, děje, času a prostředí. Zajímá mě, jak jsou jednotlivé složky ztvárněny jazykově a jak jsou vyjádřeny vztahy mezi nimi.

Naratologický rozbor proto chápu jako součást analýzy stylistické. Vycházím přitom z předpokladu, že styl existuje pouze tam, kde existují variantní množiny prvků, z nichž je výběrem konstituován text. Možnost výběru vzniká na všech jazykových rovinách: foneticko-fonologické, hláskové, morfologické, lexikální, syntaktické a na úrovni textové syntaxe. Komplexní rozbor těchto rovin by však byl velmi objemný, snažím se proto o zachycení jevů příznakových, které činí text svébytným a odlišným. Jinak řečeno, hledám konkrétní stylové prvky textu. Možnost výběru však zasahuje i jiné roviny než jen jazykovou. Vypravěč může být jako textová instance realizovaný různými způsoby (základní opozicí gramatické osoby, využitím tří slovesných časů atp.), proto chápu vypravěče (kategorii narativní analýzy) jako součást stylu díla. Důraz kladu na zapojení vypravěče do celé struktury díla a na jeho podíl při sémantické výstavbě textu.

Možnosti zobrazení prostoru

Hana Voisine-Jechova rozvíjí ve své studii *Motiv nevyřčeného u expresionistů. Několik poznámek k české próze z první poloviny 20. století*⁹⁵ dvě protikladná literární ztvárnění světa. Na ose vertikální – horizontální spojuje autorka jednotlivé motivy a literární postupy. Horizontální uspořádání obrazu světa je často spojeno s realismem, se zobrazením mezilidských vztahů (lidé se pohybují na jakémsi stejném horizontu světa), vertikální osa metaforicky nese téma narušené kauzality, zobrazuje narušení racionality a nestálou pozici člověka vzhledem k řádu světa. V kapitole o expresionismu jsem se opíral o Viettovu⁹⁶ analýzu dokládající, že duchovním východiskem expresionismu je narušení vztahu „já“ a světa, metafyzický vztah je nahrazen racionálním, který ale není s to uchopit svět v celistvosti. Tento předpoklad, jenž je v jistém smyslu analogický k vertikálnímu zobrazení světa u

⁹⁵ Voisine-Jechova, H.: *Motiv nevyřčeného u expresionistů. Několik poznámek k české próze z první poloviny 20. století*. In: *Hledání expresionistických poetik*. Ed. M. Bauer, JČU 2006, str. 33-47.

⁹⁶ Vietta, S. – Kemper H.-G.: *Expressionismus*. München, Vilhelm Fink Verlag 1975.

Voisine-Jechové, lze chápat i jako „základnu“ narušených sociálních vztahů: člověk pozbyvší své místo v řádu světa nemůže nalézt transcendující veličinu, ani druhého člověka. Jak píše Anz⁹⁷, expresionisté vědomě kritizovali měšťáckou (buržoazní) společnost a užívali k tomu ve svých dílech specifických literárních prostředků (figura nemocného, blázna, vězně). Přestože rozložení na dva protikladné póly nemusí mít zcela absolutní platnost, lze v *Baráku smrti* nalézt motivy a postupy, které by bylo možno chápat jako ikonické znaky vertikality a horizontálnosti a vztahy, které jejich konfrontací vznikají.

Jako první prozkoumáme prostorové vztahy v rozvržení (ztvárnění) prostoru povídek. Horizontální uspořádání je vlastní celému zajateckému táboru: obklopují ho hory a baráky jsou postaveny vedle sebe. Poměrně složitá je potom stavba vertikální, jež vytváří napětí mezi pozemským povrchem a vesmírnými (nebeskými) tělesy: Slunce je v povídce *Barák smrti* popisováno jako „příšerné, šarlatové“, je metaforou rozbité sebevrahovy hlavy (tamtéž). Dokonce se vězňům vysmívá: „Po jeho hřbetě [kopce – pozn. JM] drápalo se slunce každého dne, nežli vylezlo na jeho bílé temeno, aby se odtud studeně vysmálo umírajícímu táboru.“⁹⁸

A stejně tak podléhají personifikaci hvězdy, které hrají ve Weissově rané próze významnou úlohu.⁹⁹ Stojí vysoko na nebi a jsou nedosažitelné a krutě lhostejné: „Noc klenula se nad špinavými bankovkami, hvězdy se usmívaly hromádce stříbrných rublů, potažených jinovatkou...“¹⁰⁰ Nejsou zdrojem smrti přímo, ale usmívají se, i když jsou peníze infikované. Z textu vyplývají dva závěry: jedná se o vypravěčskou ironii, která dále pokračuje při líčení Barešových duševních pochodů, nebo je to předznamenání motivu hvězd procházejícího Weissovou ranou tvorbou. Hranice mezi vážně a nevážně míněným smyslem zde není jistá.

Ve struktuře fikčního světa se stávají slunce a hvězdy negativními prvky v prostoru vůči postavám vězňů, neboť nebeská tělesa jako by každý den odrážela zoufalství a marnost uvězněných. A to jak ve dne, tak i v noci.

Stylisticky je zde použito techniky antropomorfizace a odrazu – příroda a její součásti jsou popisovány tak, aby odrážely psychický stav a náladu vězňů. Tuto techniku vyprávění dobře vystihuje termín „subjektivní perspektiva vyprávění“. Vypravěčova subjektivita se projevuje i v ironii, nebo pokud záměrně uvádí čtenáře v omyl.

Odlišný význam mají hvězdy v povídce *Poselství z hvězd* - úloha motivu hvězd se zde v mnohém podobá stejnému motivu v *Domu o tisíci patrech*, kde jsou hvězdy příslibem

⁹⁷ Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Weimar, Verlag J.B. Metzler Stuttgart 1980.

⁹⁸ BS str. 24.

⁹⁹ V povídkové sbírce BS zvláště v povídce *Poselství z hvězd*. A skoro úplně stejnou funkci mají též v *Domu o tisíci patrech*, kde slouží jako exotický cíl pro turisty. Ve skutečnosti však „cesta“ k nim končí smrtí.

¹⁰⁰ BS str. 22.

nových a exotických zážitků a dobrodružství, ve skutečnosti jsou však pouhým preludem přinášejícím smrt. Hvězdy mají v utváření prostoru fikčního světa zásadní úlohu: jsou spojeny s motivem smrti a posmrtného života. Zvláštní charakter mají také díky svým neobvyklým jménům, což se dá interpretovat jako jiná podoba literární strategie, kterou V. Jechová pojmenovává jako „motiv nevyřčeného/nepojmenovatelného“: „Jak už bylo ukázáno, oblast nepojmenovaného, nepojmenovatelného nebo nesdělitelného se objevuje často v dílech založených na výčtu náhodně zvolených fragmentů, především pak v dílech zobrazujících události nevšední, nevysvětlitelné, postavy výjimečné a mnohdy záhadné.“¹⁰¹

Postava proroka však činí pravý opak – zpřítomňuje vizi dalekých hvězd a různých forem bytí konkrétními jmény, která jsou však nezvyklá (jsou vystavěna zvukomalebně). Jména hvězd nejsou součástí žádného známého jazyka a odkazují k něčemu, co neexistuje, resp., se za nimi skrývá smrt. Jak uvádí Voisine-Jechová, děs z prázdna a ze smrti byl jedním z prostředků vyjádření hledání lidské identity a v literatuře počátku 20. století se objevuje často. U Weisse je tento motiv ještě ozvláštněn tím, že konkrétním (ale falešným) pojmenováním je jistota prázdnoty, smrti narušena a je odsunuta z horizontu rozumu a vědomí jako pouhé tušení. Motiv hvězd je tak dalším způsobem vyjádření iracionality. Ve vztahu k Nietzscheho kritice rozumového poznání lze tento motiv interpretovat tak, že za záměrnou, jazykem ztvárněnou ideou se skrývá oblast iracionality, která přináleží metafyzickému chápání světa. Vzhledem k přeměně paradigmatu subjekt-svět, je to však oblast nedosažitelná, neuchopitelná.

Dalším příkladem konkrétní manifestace ztvárnění vertikality prostoru je potom interiér vězeňského baráku v povídce *Ruce*, kde jsou tři patra postelí vyhrazena vězňům podle jejich fyzického stavu. Trojčlenné rozvržení prostoru je asociováno s rozvržením ráj – očištec – peklo, nabývá však významu sociálního – horní patro je vyhrazeno zdravým jedincům, vězni nakažení tyfem se posouvají do prostředního a umírající a mrtví jsou úplně nejniže. Zde je třeba vzpomenout v Anzově analýze expresionismu zdůrazněnou figuru nemocného („Kranke“), protože Weiss ukazuje tendenci společnosti (v tomto případě vězeňské) k izolaci nemocných jedinců. (Zde ovšem z toho konkrétního důvodu, aby se snížilo riziko nákazy zdravých.) Izolací kvůli nemoci trpí též postava Vileše v povídce *Horečka*, kde je hlavní hrdina opuštěn a nově příbyvní vězni s ním nekomunikují. Zneužití moci vůči jedincům

¹⁰¹ Voisine-Jechová, H.: c. d. str. 40.

nižšího sociálního postavení je téma povídky *Zpověď člověka* a taktéž *Hlad* (kde jsou sociálně slabší reprezentováni právě nemocnými).

Postupujeme-li podél horizontální osy, postulované Voisine-Jechovou, musíme se pozastavit u postav povídky *Barák smrti*¹⁰². Hlavní skupinu postav – vyjma Jíry – zasáhne tyfus a jejich onemocnění vedoucí ke smrti je popisováno jako přírodní proces proměny ve vývoji hmyzu. Fáze kukly nastává při tzv. dokonalé proměně, kdy je kukla přechodem mezi larvou a dospělcem. Tento obraz můžeme vnímat jako metaforu, která je však obrácena, neboť vývoj směřuje nikoli k životu, ale rovnou ke smrti – vylíhnutí kukly znamená v případě vězňů její smrt, nebo obecněji jako symbol přeměny, přerodu jednoho stavu do druhého. Společně s rozvojem nemoci však dochází i k jinému druhu pohybu, a tím i izolaci jednoho vězně od druhého. Vlivem tyfového onemocnění se vězni propadají do horečnatých snů, v němž je vyloučena možnost interakce s ostatními. Čáp blouznící v horečce vypráví ostatním o tajných dvířkách vedoucích ven z baráku, svou promluvou však zpřítomňuje svou halucinaci a jeho snaha o komunikaci, která se opírá o reprezentaci skutečnosti, jež není přístupná ostatním vězňům, tedy selhává.

Sociální konflikt, tedy motiv z horizontálního modelu zobrazení světa, nastává mezi vězni a vězniteli v páté kapitole. Generál a jeho pobočník, Šuročka, Mít'a tvoří linii vedlejších postav, které jsou popisovány ironicky, především postava Šuročky. Důležitým rysem postavy generála je jeho symbolická funkce: symbolizuje nejen příčinu utrpení zajatců, ale krom jiného i (sociální) moc a jeho umělý nos může být interpretován analogicky s obrazy falešného světa (simulacra). Stejnou funkci má v textu i Pan Markadius, jehož postava rovněž symbolizuje falešný obraz světa: napovrch krasavec, uvnitř prázdný a rozkládající se chorobou. Nezkušené děvče, které se stává jeho milenkou, může symbolizovat všeobecnou lidskou zkušenost se světem, resp. získání zkušenosti se světem, kterou se ustaluje negativní, tragická podoba skutečnosti. Pan Markadius je zrcadlovým odrazem generála Rennenhelda, s tím rozdílem, že Markadiova nemoc není na první pohled zřejmá, protože se její příznaky projevují uvnitř.

¹⁰² Základní postavy povídky tvoří vězni baráku č. 17. Gruber, Zelinka, Čáp, Jíra, Křeček a Bareš. Postavy charakterizuje vypravěč přímo, zprostředkovává recipientovi niterné myšlenky a pocity postav. Každá z postav má jednu nebo dvě určující povahové vlastnosti (lakomec, věřící, alkoholik, hrubián, dobrý člověk, nevyzrálý mladík), kterou se liší od ostatních. Postavy tak vytváří co nejrozmantější skupinu. Krom úvodního popisu vypravěč charakterizuje postavy nerozvíjí. Postavy taktéž nejsou motivovány svými jmény. U Bareše i Jíry je užito spojení mezi charakterizací psychickou a fyzickou – Barešovy „zubaté pěstě“ korespondují s jeho tyranskou povahou, naopak Jíra oplývá vlastnostmi pozitivními: „dobrý úsměv; tuhý, pevný nos; vysoké čelo, modré oči dotvrzující pravdu“.

Oba principy postulované Voisine-Jechovou – jak jsme se pokusili naznačit – se navzájem proplétají. Nemoc funguje jako katalyzátor stavů, v jejichž důsledku vězni propadají snům, které jsou výrazem iracionálna, kde dochází k narušení kauzality. Dochází k pohybu „já“ směrem pryč od vědomí, od racionálního pojmání světa, do světa snu. Druhým důsledkem nemoci je, jak ukazuje Anz, však i sociální izolace a nadřazené postavení zdravých nad nemocnými. U Weisse však sociální rozměr textu není vyjádřením abstraktního vztahu „já“ - svět, jak je tomu programových expresionistů. Naopak se lze domnívat, že u Weisse nacházíme starší, realistický způsob zobrazení, předmětné zobrazení bez explicitních ideologických implikací.

Kauzalita

Dále prozkoumáme literární strategii nekauzálního zobrazení světa. Budeme se zabývat konkrétním ztvárněním iracionálního (snu) a způsobu realizace nekauzálního principu na úrovni kompozice povídky *Barák smrti*. Podle Renate Lachmanové¹⁰³ existují dva druhy fantastické literatury v závislosti na umístění fantasmu uvnitř textu. V prvním typu podléhá fantasma reflexi uvnitř textu a je motivováno literárním využitím snu, halucinace nebo šílenství. V druhém typu fantastických textů není fantasma¹⁰⁴ nijak reflektováno zevnitř textu a stojí samo o sobě. Lachmanová nazývá tento typ „hermetický fantastický text“. V souvislosti s kompozicí a utvářením povídek v *Baráku smrti* můžeme konstatovat, že se Weissův text přibližuje nejen k prvnímu typu fantastiky (vznik fantasmu – obsahu snu – je motivován propuknutím tyfóvé nákazy), ale i k typu druhému. Pro nehermetické texty stanovuje Lachmanová pravidlo: „Nehermetické fantastické texty rozvíjejí strategie ověřování smyslu, jimž se podrobuje fantasma, manifestují se jako nahodilá událost, jako vpád nevysvětlitelného jevu do stávajícího řádu.“¹⁰⁵ V rámci této strategie se dá interpretovat právě příchod generálovy družiny jako náhoda nemotivovaná předchozím dějem, což má odraz i v kompozici povídky.

Povídka *Barák smrti* je na časové ose rozvržena takto: Zápletku tvoří bezvýchodná situace, která nastala poté, co došly nutné suroviny. Vypravěč však nezačíná vyprávění přímo od tohoto bodu, příčinu – tedy potřebu nových surovin – vypravěč sděluje zpětně. Posunutý

¹⁰³ Lachman, R.: *Poznámky k fantastice*. In: *Memoria fantastika*. Praha, Herrman a synové 2002.

¹⁰⁴ U hesla „fantazma“ v Akademickém slovníku cizích slov čteme, že je to „výtvar podrážděné fantazie, vidina, přelud fantom.“ *Akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia 2001, str. 220.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 134.

začátek vyprávění (vězni již čekají na Křečka) zde slouží k posílení napjaté atmosféry, kterou podtrhuje Křečkův nešťastný návrat, ústící do beznadějné situace. Tento dějový úsek tvoří „expozici“, do níž patří ještě i noční příchod nakaženého vojáka a jeho zmínka o pokladu. Tradičnímu pojmu „kolize“ odpovídá část děje, v níž probíhá debata o pokladu, jeho vyzvednutí a „dezinfekce“ – v tomto úseku se rovněž odehrává střet Bareše a Jíry, který končí Jírovou porážkou a vyzvednutím zákazonosného pokladu. Tento prvek bývá v oblasti dramatu označován jako „konflikt“. Krize nastává po noční hostině, kdy vězni zjišťují, že jsou nakaženi tyfem, čemuž odpovídá formální i významová stránka textu – objevují se snové pasáže, konflikt mezi nakaženými – a následuje zlom v pátém oddílu, kde je text konstruován na odlišném principu. V pátém oddílu nastává konflikt mezi postavami. Přidržíme-li se tradiční terminologie, pak pátý oddíl, v němž se nečekaně objevuje generál Rennenheld se svou družinou, odpovídá „peripetii“, tj. nenadálému zvratu v ději.¹⁰⁶ („Bareš napínal sluch. V tomto rozjitřeném okamžiku pochopil, že se teď před prahem baráku děje něco neobyčejného, že se tam osud dovršuje, nebo zvrtné!“¹⁰⁷) Tento zvrat ústí poté do „katastrofy“ – pozvolné smrti zbylého osazenstva baráku. Tyto dvě události však nejsou spojeny kauzálně; Rennenheld se zjevuje jako *deus ex machina* na pryčně baráku a smrt nakažených vězňů již nemůže ovlivnit, neboť s ním není lékař. Dalším elementem, který narušuje lineární kompozici povídky a přetváří ji do mozaiky, jsou sny, v nichž je rozbito plynutí času¹⁰⁸ a časoprostorová jednota: „Tři slunce překročila tábor smrti, ale nikdo je nepočítal. – Mezníky času sesuly se v jejich mozcích a čas řítí se prostorem bez počátku a konce. – Nebylo neděle, protože nebylo soboty. Nebylo rozdílu mezi dnem a nocí, protože čas a rozměry horečnatých snů neřídí se podle zákonů slunce... – Vteřiny prodlužují se do věčnosti, a věčnost udeří a sjede do tmy, jako blesk.“¹⁰⁹

Fantastické texty pracují s náhodou, protože má ambivalentní povahu – tvoří hranici mezi náhodou a smyslem. A jak píše Lachmanová, z nahodilých událostí se konstituují kauzalita dvěma způsoby. Buď je v tradici racionalismu popírána a náhodné jevy jsou dávány do souvislosti s řádem (vědecky poznané přírody), nebo je nahodilé interpretováno jako

¹⁰⁶ Vzhledem ke kompozičnímu uspořádání si musíme klást otázku, co je vrcholem – dominantou děje, ke které dílo směřuje. Za vyvrcholení děje považuji ten úsek textu, který je v knize ohraničen třetím oddílem. Je to právě nákaza, které se snažili vězňové celou dobu vyhnout. Kvůli ní odmítli přijmout nakaženého vězně nesoucího zprávu o pokladu, a tím nepřímo způsobili jeho smrt. Jediný, kdo měl morální výčitky z této smrti, byl Jíra – to vede k tezi, že i smrt ostatních je metafyzickým trestem za neposkytnutí pomoci. Tragický moment zde spočívá v bezvýchodnosti volby – buď poskytnou přichozícímu pomoc a nakazí se a zemřou, nebo ji neposkytnou – a následuje trest: lákavá vidina pokladu, kvůli které se vězni nakazí sami – svou hamižností a slabou vůlí.

¹⁰⁷ BS str. 51.

¹⁰⁸ Narace se pohybuje mezi objektivním vyprávěním a vyprávěním nespolehlivým z perspektivy postavy, přičemž oba typy vyprávění nejsou nijak zřetelně ohraničeny.

¹⁰⁹ BS str. 41.

„tajemný znak“¹¹⁰. Funkčně představuje moment nejistoty, který z ambivalentních možností interpretace plyne. Jak dále píše Lachmanová, v preromantické a postromantické fantastické literatuře dochází k setření ambivalentnosti náhody, je vykládána kriticky: „Zde se to, co nastává náhodou, vysvětluje cestou kritičnosti, aby tak vystoupilo arbitrární a nekoherentní jako indicie deficitního uspořádání světa.“¹¹¹

S příchodem družiny generála Rennenhelda je rozvíjen fantastický motiv spočívající v absurdní převrácenosti celé situace. Fantaskní atmosféra je vyvolávána kontrasty, které jsou vytvářeny protikladnými motivy čistoty a špinavosti, krásy a hnusu. Je to špinavé prostředí baráku a generálovi bílí psi, generálův umělý (hezký) nos ve zničeném obličejí. Vypravěč je při líčení Šuročky, která pozoruje s naprostou lhostejností umírajícího Grubera, ironický, protože svým tvrzením míní opak: „Šuročka namířila lorňon do kouta s takovým roztomilým, šelmovským zájmem.“¹¹² Ironie je zde vyvolána právě na základě stylového kontrastu – atributy jako „roztomilý“ nebo „šelmovský“ mají pozitivní konotace¹¹³ a zde jsou připisovány dívce, jež je de facto prostitutkou, nic roztomilého na ní není.¹¹⁴ Jednání celé skupiny je vzhledem ke stavu vězňů nelidské a neadekvátní. Konflikt mezi postavami vězňů a věznitelů vrcholí tím, že Křeček mrští po generálovi láhev rýnského. Generál je demaskován jako syfilitik a je donucen k ústupu, proto je i závěr páté kapitoly převrácený: věznitelé tváří tvář nakaženým vězňům ztrácejí svou moc a jsou, kvůli hrozbě tyfu, nuceni odejít. Fantastický charakter pátého oddílu lze pokládat za fantasma přicházející z vnějšího prostředí, nikoli z vnitřku jako je sen nebo halucinace, ale stejně je nutno ho chápat jako náhodu.¹¹⁵ Vzhledem k ambivalentnosti náhody můžeme navrhnout tři základní možnosti výkladu významu páté kapitoly, ve které dochází k nečekané návštěvě. 1. V rámci sociologizujícího výkladu je možno událost interpretovat tak, že se vězni jako reprezentanti mocensky podřazené sociální skupiny obracejí proti svým utlačovatelům. Toto literární zobrazení, kdy se vězni (sociálně

¹¹⁰ „Nahodil se tu interpretuje jako tajemný znak a z vnímaného a napůl vnímaného se činí konstrukce umožňující přijít na stopu tajemným důvodům a příčinám.“ Tamtéž, str. 135.

¹¹¹ Tamtéž, str. 136.

¹¹² BS str. 57.

¹¹³ Pozitivní konotace slova „šelmovský“ naznačuje kontext výskytů v Českém národním korpusu:
v jejich velkých šedivých kukadlech se objevil < šelmovský > výraz . " Hodná holčička ,
. V očích mu však blýskaly < šelmovské > ohníčky . " Mohu říct pouze
řekl kaplan a tvář mu zrůžověla < šelmovskou > radostí . " Já taky ,
Vytáhla zásoby nahoru , poslala mu < šelmovský > políbek a zavřela okno . Frederika

Pozitivní zabarvení adjektiva „šelmovský“ vyvozují z jeho spojení slovy jako úsměv, radost, popř. s „ohníčky v očích“, což bývají projevy spojené s kladnými emocemi. Český národní korpus - SYN2005. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <<http://www.korpus.cz>>.

¹¹⁴ Zvláštního charakteru páté kapitoly si všiml i František Götze ve své recenzi *Prozaický baladik*, kde o této pasáži ve vztahu ke kontextu celé povídky píše: „Ta návštěva ožralého velitele táboru, jeho děvky a pobočníka je tu jen přílepek velmi zbytečný.“ Götze, F.: c. d. str. 4.

¹¹⁵ Byť by podle Lachmanové toto fantasma vytvářelo hermetický text, je možno ho interpretovat opačně, protože souvisí s celkovým charakterem povídky: Vězni jsou již nakaženi a leží v delirických snech ve svých postelích a fantasmata přicházejí jak zevnitř, tak zvenčí. Tato strategie se projevuje i na formální rovině, jak ukážeme dále na rozboru typů řeči.

podřízení) obrací proti vězňitelům (symbolizujícím nadřazenou mocenskou skupinu), je jeden z prostředků neustálého boje sociálních vrstev, jak ho popisuje De Certau.¹¹⁶ V literárních utopických modelech, stejně jako třeba v pohádkách, dochází k tomu, že slabší strana porazí druhou, mocensky silnější. Podle De Certau tak dochází k vyrovnání sociálního přetlaku směrem ven do utopických diskursů, kdy se modeluje skutečnost odlišná od reality. Návštěva generála a její vyústění je potom naplněním tohoto modelu. 2. Návštěva generála je dána navýsost literární motivací – v rámci kompozice plní úlohu nenadálého zvratu, jímž se rozřeší zápletky, po níž dochází ke katarzi. 3. Epizoda je umístěna kvůli jinému účelu, jako indicie „tajemného symbolu“, který implikuje zásah nějaké ne-lidské síly (osudu, boha). Tato síla zapříčiní setkání obou skupin a „vyřízení účtů“ – odborným jazykem řečeno dojde k vybití sociálního přetlaku a k dosažení ekvivalence na úrovni duchovního řádu. Tím, že vězni poznají, že je jejich vězňiteli připravena pomalá a nepříjemná smrt a tím, že ho vyženou a uspějí v konfrontaci, je jim dána, byť elementární, možnost pomsty.

Pravděpodobnější však je výklad kombinující všechny tři možnosti opřený o teorii kritické funkce náhody, příchod generála funguje jako příčina absurdní situace (ta je založena na destrukci sociálních vztahů), kterou je vyjádřen abstraktnější problém nepoznatelnosti světa, aneb, jak píše Lachmanová: „Fantastika inscenuje falešný smysl, aby odhalila zdánlivý smysl jevů a jejich propojení.“¹¹⁷

V návaznosti na Lachmanovou můžeme v rámci celé povídkové sbírky rozlišit dva typy fantasmat: jedno je onirického původu, kde text poskytuje mechanismus pro jeho interpretaci – pochází z halucinací, druhé fantasma vzniká zdánlivě samovolně, nemá rámec výkladu uvnitř textu – je to výše zmíněná návštěva, v povídce *Horečka*, je to fakt téměř zázračného přežití¹¹⁸, v povídce *Hlad*, je to absurdní scéna spojená s mučením (vyhladověním) vypravěče, v povídce *Ruce* má fantasma podobu v naplnění osudu a upadnutí

¹¹⁶ „The formality of everyday practices is indicated in these tales, which frequently reverse the relationships of power and, like the stories of miracles, ensure the victory of the unfortunate in a fabulous, utopian space.“ De Certau, M.: *The Practice of Every Day Life*. Berkeley, University of California Press 1984, str. 23.

¹¹⁷ Lachman, R.: c. d. str. 136.

¹¹⁸ V rozhodující, přelomové fázi nemoci, kdy se postava uzdravuje, ji budí ze spánku ruka, na níž je založena pointa povídky. Vzhledem k sémantické exponovanosti tohoto motivu – ruka vytrhává Vileše smrti (baráku) a nepřímě ho posílá na místo spásy – je na místě se zde na chvíli pozastavit. *Slovník symbolů* Manfředa Lurkera u hesla „ruka“ mimo jiné uvádí, že se jedná o symbol velmi starobylý a rozšířený: „Znázornění r.[ruky –JM] na fénických pohřebních stélách a votivních kamenech je snad symbolickým poukazem na očekávanou nebo poskytnutou boží pomoc. Boží r. označuje tvůrčí, vůdčí a trestající moc (např. Ž104, 28; Ex 3, 20), církevními otci je pojímána jako symbol logu, jehož pomocí byl stvořen svět. V křesťan. umění je dextera Dei (pravá boží r.) nejstarším symbolem Boha otce.“ Chápeme-li text jako podobenství, může být ruka interpretována jako symbol nadlidské – snad i boží – pomoci, která Vilešovi pomůže z toho důvodu, že je nevinný (což má v textu paralelu v sexuální čistotě postavy – i ve snovém setkání s odhalující se sestrou utíká Vileš pryč).

rukou¹¹⁹, v povídce *Generál* dojde k záhadnému zmizení Rennenhelda, jenž je v textu spojován s Ďáblem.

Naproti tomu fantasma pocházející ze snu a halucinace nemá v textu žádnou významotvornou úlohu ve vztahu k ději (krom té, že funguje jako retardující prvek plynoucí narace), protože děje a místa v tyfových snech s dějem povídek blíže nesouvisí. Ve Weissově románu *Dům o tisíci patrech* má však onirický rámec zcela jinou úlohu: je kompozičním prostředkem, jenž rámuje fantastický příběh. V sbírce *Barák smrti* však sny kompoziční úlohu nemají, jsou přímým ztvárněním iracionality.

Ztvárnění snu: Vizualizace a řeč

V následujícím oddílu přiblížíme konkrétní ztvárnění snu ve Weissově textu, nejdříve ale uděláme odbočku k výtvarnému umění, abychom zkoumaný problém literárního ztvárnění snového tématu konkretizovali prostřednictvím vizuální reprezentace. Přestože v dějinách evropského umění vzniklo mnoho výtvarných děl, jejichž tématem je sen a podoby vizualizace tohoto tématu se liší, pro hrubý nástin nám postačí základní dělení do tří typů zobrazení snu. (Toto dělení si nijak neklade nárok být vyčerpávající, slouží nám pouze jako ilustrace k literárním technikám zpodobnění snu.)

Prvním typem je přímé zobrazení snu, které se manifestuje jako snová krajina, snový objekt. V katalogu *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století* nalezneme pasáž nazvanou „Onirické fantomy a spektra“, kde se věnuje Vlastimil Tetiva¹²⁰ typu objektu, který se pohybuje na hranici figurativnosti a který je přímým zobrazením snové látky. Do této kapitoly skupiny Tetiva řadí především díla Štyrského a Toyen vzniklá zhruba v pol. 30. let 20. století: Kupř.: Štyrského *Člověk sépie, Hermafrodit*. Toyenin: *Růžový spektr, Žlutý spektr, Magnetová žena*. Ze Štyrského pozůstalosti známe knihu *Sny*¹²¹, v níž se doplňuje obraz a text, snový námět posloužil jako základ prózy *Emilie ke mně přichází ve snu*¹²². V tradici moderního českého výtvarného umění se objevil sen jako námět už u symbolistů (připomeňme čtyřdílný cyklus dřevorytů *Pozdě k ránu* Františka Koblihy z r. 1909 doprovázející básnickou sbírku F. Hlaváčka). Nám v tomto případě nejde o vnitřní

¹¹⁹ K hermetickému typu fantastických textů v rámci celé sbírky sem patří povídka *Ruce*, kde shodou náhod dojde k vyplnění zařeknutí hlavní postavy. „Dnes naposledy! Ať mně obě ruce upadnou!“ říká František Purkrábek, dříve než odejde loupit. Poté onemocní a je jako mrtvý odnesen do společného hrobu, kde však hrobníci zjistí, že žije. Vlivem nemoci však přichází Purkrábek o obě ruce. Fantastičnost zde vzniká momentem náhody: není zřejmé, jestli existuje mezi Františkovým zařeknutím a ztrátou rukou kauzální souvislost, resp. nedořečenost vyvolává fantasknost povídky.

¹²⁰ Katalog vzniknul u příležitosti stejnojmenné výstavy Alšovy jihočeské galerie. *Podoby fantaskna v českém výtvarném umění 20. století*. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1998.

¹²¹ Štyrský, J.: *Sny, 1925-1940*. Praha, Argo 2003.

¹²² Štyrský, J.: *Emilie ke mně přichází ve snu*. In: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Thyrsus 1996.

významové souvislosti, či o funkci snu v jednotlivých uměleckých směrech, ale pouze o podoby vizualizace tématu. Přímé zobrazení snu, snové tematiky je rozvíjeno hojně v surrealismu, jehož motivickým zdrojem je nevědomí a – obdobně jako předtím v expresionismu – Freudovy teorie psychoanalytického výkladu snu. Připomeňme třeba Dalího obraz *Sen* (*Le Rêve*, 1931), nebo jeho fantaskní krajiny, které ovlivnily např. obraz *Krajina ze snu* (*Landscape from a Dream*), 1936-8, P. Nashe.

Druhý typ zobrazení snu se vyznačuje zpravidla dvojčlennou kompozicí, v níž jeden z plánů obrazu znázorňuje spící figuru, zatímco v druhém je vyjádřen obsah snu. Klasickým příkladem je Füssliho *Noční můra* (1781), ale tento typ zobrazení není spjat jen s romantizujícím vnímáním světa, prochází dějinami umění již od středověku.¹²³

Konečně třetím typem zobrazení snu je znak-symbol, který sen symbolizuje, ale nepředvádí jeho obsah, nereprezentuje přímo iracionalitu. Dokládá jej např. plastika *Hypnos* pocházející asi z třetího století před Kristem tematizující postavu řecké mytologie.

Z tohoto letmého přehledu vyplývá, že teze Lachmanové o dvojí podobě fantastiky podle (ne)přítomnosti interpretačního mechanismu uvnitř díla se dá vztáhnout i na výtvarné umění. Lachmanová však dále říká, že i pro druhý typ, kdy je fantasma vysvětleno v rámci snu či halucinace, platí, že tímto vysvětlením nic ze své iracionality neztrácí: „Ve fantastickém textu nezáleží na tom, zda fantasma nastává ze zázračného, hrůzného nebo tajemného, vtrhávajícího náhodně zvenčí, či zda je neseno zevnitř ven snem, vidinou halucinací, třeštěním nebo duchovní chorobou postavy příběhu. Vždy se tu rozvíjí fantastická kauzalita, fantastická představa o čase a prostoru, a ta motivuje fantastickou logiku děje.“¹²⁴

Paralelu s výtvarným uměním uvádím proto, abych mohl porovnat zprostředkování snu ve Weissově textu, kde dochází k tomu, že se protikladný charakter obou typů fantasmat ztrácí. K bližšímu vysvětlení slouží i následující naratologická analýza, jež vychází z koncepce Doležela¹²⁵ a Shorta a Leech, z jejichž modelu přebíráme zvláštní typ řeči¹²⁶ nazvaný „přímé“ a „nepřímé myšlení“. Právě ztvárnění obsahu mysli a myšlenek nabývá na

¹²³ Obraz *Sen panny* (*Dream of the Virgin*), 1365-80, autora Simone dei Crocefissi užívá ještě gotické neperspektivní zobrazení, má duchovní význam: v jeho horním plánu obrazu spočívá Kristus na zlatém stromu života, v dolním spočívá brána do Limbu, kde čekají Adam a Eva. Z dalších příkladů lze jmenovat: *Sen svaté Kateřiny z Alexandrie* (*The Dream of Saint Catherine of Alexandria*) – okolo 1593, L. Carraciho. Zdroj: Dále lze např. jmenovat: *Patriciův sen* (*The Dream of the Patrician*), 1662-1665, autor B. E. Murillo. Nebo: *Jakubův sen* (*Jacob's Dream*), 1726-29, autor G. B. Tiepolo; *Jakubův sen* je námět z Bible a jeho výskyt se opakuje napříč uměleckými slohy. Z novodobých autorů potom: *Sen* (*The Dream*), 1940, autor Frida Kahlo. Poměrně rozsáhlý, avšak ne vyčerpávající seznam obrazů s tematikou snu najde zájemce na webovské adrese: <http://www.artcyclopedia.com/scripts/tsearch.pl?t=dream&type=2>. Cílem tohoto krátkého výčtu je poukázat na fakt, že se tento typ zobrazení snu, kdy je na ploše obrazu vyobrazena i snící postava, objevuje napříč stoletími a uměleckými slohy.

¹²⁴ Lachman, R.: c. d. str. 137.

¹²⁵ Doležel, B.: *Narativní způsoby v české próze*. Praha, Český spisovatel 1993.

¹²⁶ Srov.: Hoffmanová, J.: *Stylistika a ...*. Praha, Trizonia 1997. Hoffmanová uvádí anglické termíny *direct thought* a *indirect thought* překládá je jako „přímé myšlení“ a „nepřímé myšlení“.

důležitosti v těch pasážích, kde Weiss popisuje horečnaté sny blouznících zajatců. Rozdílnost formální, tj. technika vyprávění, v níž jsou myšlenky uvozeny větou se slovesem myšlení, nebo jinou větou, která navozuje okolnosti „promluvy“, se liší od přímého popsání snu, který není zasazen do uvozovacího rámce. Tento rozdíl má i paralelu ve struktuře fikčního světa: rozdílná struktura vzniká mezi popsáním stavů postavy a přímou citací jejích myšlenek.

Právě ztvárnění složitější myšlenky – na rozdíl od pocitů a vjemů – by se daly chápat i jako vnitřní řeč. Weiss někdy v textu postupuje tak, že k nevysloveným myšlenkám přiřazuje vykřičník, jako by byly proneseny nahlas. Jsou natolik součástí fikčního světa, vyplývají z něho, že ani vysloveny být nemusely. Krom toho je zde ještě jedna komplikace – u nezačtené přímé řeči, která není uvozena větnou konstrukcí se slovesem mluvení, by se dalo pochybovat o jejím statusu jako řeči. Když totiž není uvozena přímo, nedá se nijak dokázat, že postava skutečně promluvila. Potom to může být myšlenka zprostředkovaná vševědoucím vypravěčem. Záleží především na kontextu – jenže tam, kde není text zaměřen na detail situace – a není třeba zobrazena reakce ostatních postav atp., je často tento problém neřešitelný. Z toho plyne, že status dané textové pasáže „promluvy“ není vždy přesně identifikovatelný – jinak řečeno: ontologický status dané promluvy v rámci fikčního světa je nejistý. Proto si myslím, že je možné – byť je to poněkud volnější přístup – zacházet i s reprezentacemi myšlenek jako s reprezentacemi řeči.

Specifickým příkladem výstavby textu, kdy vypravěč přímo zobrazuje myšlenky postav, je snění. O snu jako literárním prostředku jsem psal v minulé kapitole a nebudu se zde již k statusu snu (v rámci fikčního a reálného světa) vracet. Nyní se budu věnovat otázce, jak se textové pasáže, kde se zobrazuje snění, odlišují od svého okolí. V *Baráku smrti* nalezneme dvě místa, kde vypravěč zobrazuje snění postav přímo, bez toho, že by přesně vymezil hranice objektivního vyprávění a reprezentaci snění. První snový úsek se objevuje po noční hostině. Přejít mezi objektivním vyprávěním a nezačtenou reprezentací myšlenek vězňů nakažených tyfem je realizován hranicí vět (a pomlčkou, která je však v celém textu zastoupena velmi často). „Pod plstěnou střechou příkrývky není rozdílů mezi hodinou a vteřinou, a hořící mozek roztříští se na milion divokých snů. – Strašidelná světla blíží se z hlubiny noci...“¹²⁷

Přejít z jednoho typu řeči do druhého se uskutečňuje v rámci jednoho odstavce. Změna perspektivy vyprávění je zde velmi ostrá, tvoří ji pouze dvě interpunkční znaménka – tečka na konci věty a pomlčka. V první větě, která ještě patří k objektivnímu vyprávění, není

¹²⁷ BS str. 38.

explicitní prostředek – výraz nebo slovní spojení, uvozující následující text. K tomu by jednak sloužila – jako interpunkční znaménko – dvojtečka a jednak třeba změna slovesné konstrukce, např.: „v hořícím mozku se jim začal zdát milion snů“. K uvození snového úseku by bylo nutno použít slovesa jako *snít*, *zdat se*, *halucinovat*, atp. Už samotná metafora roztříštěného mozku směřuje k neexplicitnímu, nekoherentnímu, fragmentárnímu vyjádření a implikuje nejasnost přechodu z objektivního vyprávění do přímého ztvárnění myšlenek (halucinací). Tím je znejištěn ontologický status fikčního světa – narušena je hranice mezi pásmem vypravěče a pásmem postav; zde je tento efekt ještě zesílen tím, že oba typy řeči reprezentují dva odlišné typy uspořádání fikčního světa – na jedné straně stojí bdělý svět a na druhé svět snu. Konec přímé reprezentace snění je oddělen koncem odstavce a třemi po sobě položenými pomlčkami. V následujícím odstavci se první věta tematicky vrací k procesu snění, vypravěč tento proces pojmenovává jako „řítící se mlhovinu snů“. Snová pasáž je však koherentní, představuje spíš dva až tři společné propojené sny.

Snový proces tvoří autonomní fiktivní svět sémanticky odlišný od fiktivního světa, který je prožíván v bdělém stavu. Co je tedy hlavním znakem snových textových pasáží *Baráku smrti*? Zmíněný kolektivní snový úryvek, v němž dochází k roztékání světa, je postaven na dvou principech, nazvěme je *lokalizace* a *metamorfóza*. Ve snové pasáži je předveden sled představ o různých místech a dějích, které se v nich odehrávají: zákopy, věže, propasti, půda v komoře, dole (v prostoru), v koutě, prales, slunce (jako orientační bod), měsíc. Do těchto představ pronikají různé tělesné vjemy – horkost, zápach. Místo, děje i vjemy jsou propojeny technikou metamorfózy: hlava děťátka se proměnění v hlavu trpaslíka, nastává proměna místa (z půdy se přesouvá pohled na taneční sál, poté na hořící pralesy a tavící se měsíc). Proměnu postavy vidíme v panu Markadiovi, popř. v se snu Josefa Vileše, kde se proměňuje on sám. V závěru prvního kolektivního snu se roztéká prales žárem, oheň postupně uchvacuje i taneční sál, vše se mění. Nic není stálé, ani vztahy mezi příčinou a následkem: „Na půdě v komoře ve staré truhlici leží mrtvola s rezavou dýkou u srdce. Nikdo o tom neví, protože dole se tančí, a tučná matrona s převislým...“¹²⁸ Rozvolnění kauzálních vztahů na rovině významové má odraz na rovině formní, zde konkrétně na rovině syntaktické: zdánlivě kauzálním vztahem mezi dvěma větami, mezi kterými ale v hloubkové rovině kauzální vztah není¹²⁹, protože mezi nimi není žádná zjevná příčina. Z hlediska syntaxe jde vlastně o dvě juxtaponované věty s nevhodně použitou podřadící spojkou *protože*.

¹²⁸ BS str. 38.

¹²⁹ Zdánlivě se toto tvrzení jeví jako spekulace: jak to mohu tvrdit, když není znám kontext, ze kterého by se to dalo vyvodit? Právě to, že zde žádný kontext není a nedají se žádné okolnostní vztahy dovodit, je fakt, na jehož základě můžeme daný úsek textu interpretovat.

K vytváření snové atmosféry slouží i motivy fyzických vjemů. V textu je nejvíce exponováno horko pro vyjádření horečnatého stavu zajatců: požár pralesu, roztékání skla a kovu, roztavení měsíce – i to jsou předměty zasažené metamorfózou – ztrácejí tvar a přeměňují se v indiferentní materii. (Karteziánské, resp. fenomenologické myšlení definuje skutečnost jako intencionální jednotu zkušenosti a vědomí, konstituující svět jako předmět. Ve snové pasáži dochází k tomu, že svět jako předmět ztrácí svůj tvar jednou velkou metamorfózou do neidentifikovatelné hmoty. A právě ztráta tvaru, nebo jeho neustálé proměňování, činí svět nepoznatelným; již není možno ho nazírat tak, aby dával smysl.)

Ve snové pasáži, která se nachází v úvodu pátého oddílu povídky *Barák smrti*. Je volně uvozena větou „A ti také nic neviděli...“, po níž pokračuje vyprávění v er-formě – formálně stejné, sémanticky však vyjadřující přímé myšlení (snění). Od předchozího snového textu se však dost výrazně odlišuje – rozlišuje snění obou postav – Grubera a Bareše, proto je taky tato pasáž členěna do tří odstavců, přičemž ve třetím odstavci dochází k paralelnímu vyvrcholení snů a procitnutí obou postav. Oproti předchozí pasáži je postavena (zřetelně) více dějově, což je způsobeno tím, že obě postavy jsou přítomny jako postavy i ve snovém světě, což u předchozího – kolektivního – snu nebylo možné. Tato pasáž se tedy velmi blíží typickému vloženému vyprávění, kdy je do struktury fikčního světa vetkán ještě fikční svět odlišný.

Z hlediska typů řeči je nejvíce exponovaný první odstavec, v němž je popisován Gruberův sen o opeře. Najdeme zde neznačenou přímou řeč, a to uprostřed objektivního vyprávění: „V divokém skoku zachytil jej Gruber oběma rukama. – Úžasná tíha! – A šroub pomalu se vysmekává, – pro Krista pána, – již, – již visí na samém konečku dlaně, – pozor! – lustr spadne!“¹³⁰ Zároveň je na této – velmi malé – ploše užita i řeč smíšená: „Úžasná tíha!“, kde není jasný její původce. Neznačená přímá řeč má pak zvolací charakter, což se projevuje častým použitím vykřičníku.

Pro zobrazení iracionality Weiss tedy používá jednak vyprávění v klasické er-formě, jednak ztvárňuje obsah snu přímo využitím smíšených typů řeči, popř. využívá techniky nepřímého myšlení. Uvozovací větné rámce slouží jako interpretační mechanismus fantastiky, jak ho popisuje Lachmanová. Narušováním odděleného pásma vypravěče a postav dochází k prolínání dvou typů zobrazení. V klasickém vyprávění v er-formě dochází ke zprostředkování snu vypravěčem, což společně s uvozovací větou koreluje s druhým typem výtvarné reprezentace snu. (Díla, na nichž je zobrazena snící postava a obsah snu.) Naopak

¹³⁰ BS str. 50.

vyprávění v ich-formě, v němž nedojde (aspoň ne hned od počátku) k přímému upozornění na onirický rámec, jak je tomu v *Domu o tisíci patrech*, odpovídá přímé ztvárnění snu ve výtvarném umění. Přechod od pásma vypravěče k pásmu postav a nejistota původu některých promluv potom posouvají fantasma od jednoho typu k druhému, čímž je ještě posílena nejistota o jejich původu a nepřímo se tak intenzifikuje kritická funkce fantasknosti – poukázání na deficitnost světa.

V povídce *Horečka* dochází taktéž k rušení signalizace mezi snem a bdělou skutečností, fantasma přichází nejen z halucinačních vidin a snu, ale stává se jím i samotný fakt přežití hlavní postavy. K přímé reprezentaci iracionálního dochází v povídce *Zpověď člověka*, v jejímž závěru propadá vypravěč šílenství.¹³¹ (V naposledy jmenovaném textu to umožňuje vyprávění v ich-formě.)

Strach

Z klíčových motivů *Baráku smrti* jsme zatím jmenovali sen a iracionalitu, k nim se však přidává ještě jeden velký komplex, který je s nimi významově propojen: strach. Thomas Anz v knize *Literatur des Existenz*¹³² popisuje strach jako sociální fenomén, zkoumá jeho reflexe v německé literatuře okolo roku 1910 a interpretuje v souvislosti s Freudem.

V počátku byla tematizace strachu v literatuře spjata s žánrem gotického románu, který vzniknul zhruba v polovině 18. století v Anglii. Primární funkcí tohoto druhu literatury je zábava. Zároveň však představuje počátek tohoto žánru zlom v tom, jak byl ve společnosti strach vnímán, protože reálně pociťovaný strach z přírody, démonů a ze sociálního útlaču vrstev držících absolutní moc je odsouván kamsi do pozadí lidského vědomí. S rozvojem společnosti došlo k racionalizaci představ o nadpřirozenu a zároveň k zavedení bezpečnostního aparátu, který měl vytvořit mechanismy zajišťující prosazování práva a spravedlnosti pro nejširší vrstvy společnosti. V gotickém románu jsou proto elementy vyvolávající strach zasazovány do exotických (romantických) toposů, kde není děs spojován s místy a se způsobem života soudobého čtenáře.¹³³ Teprve ve chvíli, kdy minulo reálné nebezpečí, s kterým byl strach spojen, se stal fenomén strachu předmětem zábavy. Po vyčerpání žánru gotického románu se tento typ literatury měnil na žánr detektivní, v němž se

¹³¹ Ve chvíli, kdy najde vypravěč Rubeše mrtvého, se převrací jeho vnímání světa: obklopují ho halucinační vize a vědomí viny. Zatímco v předchozích povídkách byl sen spjat s tyfovou nákazou a se smrtí, v povídce *Zpověď člověka* je tomu naopak: povídka vyúsťuje do snu – noční můry za bdělého stavu.

¹³² Anz, T.: *Literatur des Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976.

¹³³ „Abgelegene Schlösser und Ruinen als Schauplätze, das Mittelalter und der Absolutismus als historisch-sozialer Hintergrund des Schreckens gehörten nicht zur Lebenswelt des angelsächsischen Lesers, nur noch zu seiner Erinnerungen.“ Tamtéž, str. 131.

tajemné a iracionální prvky řeší rozumovým způsobem. Hrůza a strach jsou na základě logiky a dedukce vysvětleny, důležitým rozdílem detektivek oproti gotickému románu je však změna prostředí, jímž se stává město a velkoměsto.

Základní rozdíly mezi literaturou existence vznikající okolo roku 1910 a literaturou detektivní spočívá v tom, že detektivní (kriminální a také hororová) literatura zprostředkovává strach postižené postavy a umožňuje čtenáři, aby se na tomto strachu podílel. (V detektivní literatuře se navíc čtenář podílí společně s postavou detektiva na logickém vyřešení zápletky.) Strach navíc bývá v detektivním románu (a gotické novele) konkretizován velmi přesně, zatímco literatura expresionismu většinou tematizuje strach neurčitý, nepojmenovatelný, je to strach související se ztrátou orientace ve světě, s nemožností poznání skutečnosti.¹³⁴

Pro interpretaci literárně ztvárněného strachu (na němž se obráží i nepřímá proměna společnosti) má zásadní význam Freud a jeho teorie o *ztrátě jednoty* (Verlust der Einheit), která funguje jako strukturní analogie. Freud postuloval tuto teorii ve spise *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*) z let 1916/17. Na základě této teorie se konstituují nové pojetí strachu, kdy je strach vztažen zpětně k jedinci, který ho prožívá. Tento zpětný strach je dán analogií vycházející ze situace dítěte po porodu a po odloučení od matky – tento strach vychází z momentu *ztráty jednoty*. Strach potom vyplývá z osamocení jedince ve světě, který je nepřátelský. Zde lze hledat i analogii k expresionismu, jehož základním momentem je, jak uvádí Vietta, porušení metafyzické jednoty „já“ a světa. V literatuře expresionismu se toto pojetí strachu projevuje tím, že svět se ukazuje jako cizí, odtažitý a nepřátelský. Cizím se stává prostředí velkoměsta, ale i přírody. Strach je ale mnohohrstevnatý psychologický komplex, který zahrnuje další procesy a stavy. V literatuře raného expresionismu potom nastává situace, kdy subjekt pociťuje strach z rozštěpení vlastního „já“, popř. ze své sexuality, která se jeví racionálnímu vědomí jako nepřátelská, někdy dokonce démonická síla.¹³⁵ Strach se potom konstituuje jako výsledek působení obou sil, sexuální i racionální.¹³⁶ S proměnou společnosti na přelomu 19. a 20. století souvisí také mizení strachu vyvolaného propojením sexuality a náboženských představ, u expresionistů je spíše nahrazen strachem ze (sociální) izolace. Expresionisté ještě posilují koncept strachu vztaženému k „já“ literární technikou zprostředkující *zkušenost odcizení*

¹³⁴ „Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zur Angstgestaltung in denjenigen Schauer- und Kriminalromanen, für die das Strukturmerkmal der Enträtselung konstitutiv ist. Es fehlt der Existenzliteratur um 1910 schon deshalb, weil die von ihr artikulierte Ängste sich nicht auf versteckte reale Ursachen und konkrete Gefahren rational zurückführen lassen.“ Tamtéž, str. 137.

¹³⁵ Motiv přímo zobrazených tyfových halucinací se objevuje v povídce *Horečka*, zřetelně se zde objevují erotické obrazy spojené s obrazy zániku. Postava ve snu obnažuje své tělo, „loupe“ ze sebe pláty masa, až sama mizí.

¹³⁶ „Angst ist Resultate aus beidem: dem Geschlechtlichen, das seine Machtansprüche geltend macht, und dem Bewussten, das sich als autonom zu behaupten versucht.“ Anz, T.: c. d. str. 141.

(Entfremdungserfahrung), Anz ji ukazuje na textu Roberta Walsera *Der Traum* z roku 1914, v němž je motiv zkušenosti sociální izolace zasazen do onirického rámce, aby byl posílen dojem zkušenosti odcizení vyvolaného u čtenáře nereálností snu, jinak řečeno: vykázáním reálného rozporu ve společenských vztazích do snu vzniká u čtenáře otázka po pravdivosti, vykázání zkušenosti odcizení do sféry nereálného snu je zde vlastně nositelem zprostředkování tohoto tématu čtenáři: „Die Einkleidung des Geschilderten in einem Traum erfüllt damit eine durchaus ähnliche Funktion wie die Irrenfiguren der Zeit, aus deren Perspektiv entsprechende Entfremdungserfahrungen vermittelt werden.“¹³⁷

Anz dále rozlišuje texty, v nichž se strach tematizuje přímo a texty, které využívají narativních strategií jako gotické romány a detektivní příběhy. K textům druhého typu řadí např. Kafkův *Proces*, v němž ale nedochází k logickému rozuzlení zápletky.

Nyní přikročím k analýze tematizace strachu ve Weissově textu. Nejdříve se zaměříme na přímé tematizace strachu v textu (mají v textu rozdílné funkce), poté na nepřímé a na závěr se zaměříme na techniky zprostředkující zkušenost odcizení.

Téma strachu je v celé povídkové všudypřítomné: nejvypjatěji je strach tematizován v stejnojmenné povídce, kde je celá atmosféra baráku vypjatá do krajnosti hrozbou smrti. Nejdříve vězni čekají na Křečka, který nese zásoby včetně mýdla, jež je zárukou čistoty (a tedy života), poté atmosféra strachu kulminuje při noční hostině. Přímých tematizací nalezneme v textu mnoho: vypravěč užívá slova „strach“, ale ještě častěji „hrůza“. Zosobněním strachu je v povídce postava Grubera. (K této postavě se váže sexuální nezkušenost, obdobou této postavy je pak Josef Vileš v *Horečce* a Lojzík Blažků v povídce *Austriák*.) Strach je motivací pro jednání postavy Bareše: „Byl to jeho koníček, podpalovat strach, a kreslit ty nejhorší perspektivy dnů. Bylo v tom pochybné hrdinství, dráždit a vyzývat smrt, kývat na ni okem. Byla to jen jiná forma strachu.“¹³⁸

Společně s tématem strachu ze zániku vlastní existence Weiss rozvíjí další expresionistickou techniku: demonizaci neživého. Čteme proto o smrti, která je „bledá, rudě-kropenatá“ a „vtiskuje svým obětem znamení na břicha“, o „zle vytřeštěné tmě“, hvězdy se usmívají zdroji nákazy, slunce je popisováno jako „příšerné, šarlatové“, je metaforou rozbité sebevrahovy hlavy. Dokonce se vězňům vysmívá.

S demonizací neživého jde ruku v ruce i deformace prostoru: „Ale v noci napadla tma, sníh zčernal jako eben, bílá ulice se užila, vzdálenost černé smrti smazala se tmou, a

¹³⁷ Tamtéž, str. 145.

¹³⁸ BS str. 12-13.

zamořené baráky se na ně řítily ze všech stran.¹³⁹ Všechny tyto techniky spoluvytvářejí atmosféru strachu, protože zobrazují svět, který je cizí normální zkušenosti, je nepřátelský. Jinak řečeno: „já“ je vrženo do deformovaného světa, který není poznatelný a vlídný – je to tedy strach z odloučenosti „já“ a světa vznikající momentem *ztráty jednoty*.

Nakažením postav však strach pomíjí a přichází odevzdanost osudu. Motivy hrůzy se však v textu povídky neustále vracejí. Jejich zdrojem jsou sny. Snové pasáže nejsou v *Baráku smrti* ani v *Horečce*, či *Zpovědi člověka* příliš rozsáhlé a netvoří kompaktní děj a vyprávění. Jsou spíše sledem „obrazů“. Analyzujeme-li je ale blíže, ukazuje se, že některé výjevy jsou takřka hororové: „Strašidelná světla blíží se z hlubiny noci... Na půdě v komoře ve staré truhlici leží mrtvola s rezavou dýkou u srdce. Nikdo o tom neví, protože dole se tančí, a tučná matrona s převislým...“¹⁴⁰ I druhá ukázka jako by byla součástí gotické novely: „Tajuplné salony vedou do pelechu lupičů; otevře se stěna a stojíš v kostele. Po schůdkách kazatelný přicházíš do krčmy, a v sakristii jsou sudy naplněné krví.“¹⁴¹ Ve snech Grubera a Bareše dochází k vypjaté situaci (Bareš drží lustr nad hlavami lidí, Bareš se řítí vlakem do záhuby), v níž panuje úděs ze špatného vyústění. „V divokém skoku zachytil jej Gruber oběma rukama. – Úžasná tíha! – A šroub pomalu se vysmekává, – pro Krista pána, – již, – již visí na samém konečku dlaně, – pozor! – lustr spadne!!“¹⁴²

Přestože obrazy hrůzy ve snech konotují triviální literaturu, skrývá se v nich vnitřní znepokojivost. Je to dáno jejich umístěním do onirického rámce. Sen zde má zcela jinou funkci, než jakou popsal Anz u R. Walzera; neslouží jako zprostředkující faktor, ale jako zesílení iracionálnosti: hrůza zde přichází ze sféry nevědomého, které je za hranicí racionálního „já“. Skrze známé (dobře rozpoznatelné) prvky odlišného diskursu se artikuluje strach plynoucí z nepojmenovatelného. Weissovy snové výjevy tuto strategii ozvláštňují a aktualizují expresionistický koncept abstraktního, nepojmenovatelného strachu.

V povídce *Barák smrti* však figuruje pasáž mající přímo opačný, utopický charakter – líčení města Orenburku. V úvodu pasáže vypravěč líčí Jírovi narativní aktivitu. „A Jíra jim vždycky vypravoval...“ Vypravěčova uvozující formule funguje jako intertextový signál, který navozuje jednu z typických situací příběhů vyprávění s pohádkovým syžetem – vyprávění o neznámém, úžasném a kouzelném, čemuž odpovídá i lexikální (a k tomu příslušné sémantické) obsazení pasáže textu: „Jíra šel pro léky do Orenburka. – Tajemné město za kopcem! – Sen o tisíci věžích, pohádka se stříbrnou kašnou živé vody! – Bareš ze

¹³⁹ BS str. 11.

¹⁴⁰ BS str. 38.

¹⁴¹ BS str. 41.

¹⁴² BS str. 50.

své výpravy přinesl zlato a smrt! A nyní čekáme na tebe. Jíro, vrať se, ó vrať! Přines bílý prášek života, a nasyp jej do našich úst! Již dlouhá léta na tebe čekáme, a dnes jest poslední den našeho čekání...“¹⁴³

I v závěru textového úseku, v němž je zprostředkována vize města Samara, se vypravěč uchyluje k vyslovení (reprezentování) jazykové (ne)aktivity, když konstatuje, že dané objekty jsou „nepojmenovatelné našimi jazyky...“. Tento přívlastek má význam něčeho zázračného, úžasného, pro co není jméno. Je to atribut směřující do oblasti archaických představ o jazyku, které těsně souvisí s tabu a s magicko-rituální úlohou jazyka. (Zde jde o nepojmenovatelnost, jež leží na zcela opačném pólu než nepojmenovatelnost spojená s děsem z prázdna u Voisine–Jechové.) Jako by to, co není pojmenované, neexistovalo, což je takřka biblická idea¹⁴⁴. Na druhé straně je potom tabu, tedy slovo, které svou mocí přivolává zlé, a proto nesmí být vysloveno. To se samozřejmě pojí s pohádkovým stylem celého textového úseku. Na vyšší rovině sémantiky můžeme říci, že pohádkově-utopickému obrazu města Orenburku odpovídá i archaická představa o nadpřirozené moci jazyka. A to protože některé z věcí, které se v Orenburku nacházejí, nejsou dosažitelné, neboť nejsou pro posluchače vyprávění pojmenovatelné.

Formálně podobně ztvárněný jako sny v *Baráku smrti*, obsahově ale zcela odlišný je tyfový sen Josefa Vileše, v němž poznává svou mrtvou setru, která ho bije a odhaluje přitom svá řadra. Následně ji potkává na plese podivných bytostí a celá pasáž končí konstatováním: „Pocítil hrůzu, úžas, smrtelný strach.“¹⁴⁵

Fantasma pojí strach tělesného zániku (postava se loupe z kůže, vidí anatomii ostatních) se strachem motivovaným sexuálně. S postavou sestry se v náznaku objevuje téma incestního vztahu, tabuizované téma vyvolávající hrůzu (v opozici stojí pohlavní pud jako produkt nevědomé části „já“ a vědomé „já“ spjaté se společenskými konvencemi). Snová pasáž, mezi níž jsou vkládány útržky reality, končí návratem postavy k matce, k večerní modlitbě. Poté Vileš procítá a poznává, že nemoc odešla. (Jak bylo řečeno výše, děj povídky je sám o sobě fantastický zásahem neznámé ruky, ta uděluje textu interpretační dvojakost vyvolanou – jak jsme viděli u Lachmanové – ambivalentností náhody.) Vilešovo uzdravení je potom možné objasnit jako pouhou shodu okolností: je mladý, silný, nebo má lepší genetickou výbavu, a proto nemoc přežije, nebo jako zásah nějaké vyšší moci. Působivost

¹⁴³ BS str. 34.

¹⁴⁴ Bible, Genesis. Srov. Eco, U.: *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2001.

¹⁴⁵ BS str. 68.

povídky plyne právě z této ambivalentnosti. Sémantika povídky je potom postavena na protikladných motivech špíny/ošklivosti a čistoty/ krásy.¹⁴⁶

Podoba strachu se proměňuje v povídkách *Hlad* a *Zpověď člověka*. V obou dvou je užito personálního vypravěče (ich-forma), přičemž čtenář nezná jeho jméno. Oba vypravěči prezentují svůj pohled na svět a čtenář je zbaven opory objektivního vyprávění. Weiss užívá tuto strategii za účelem zprostředkování zkušenosti odcizení, čemuž napomáhá i anonymita obou vypravěčů. Oba jednají velmi surově, ale své jednání popisují jako přirozené. Jak ukázal Anz¹⁴⁷ na figuře nemocného, gesto soucitu se u expresionistů vytrácí záměrně. Surovost zde slouží jako hyperbola pro abstraktní vyjádření kritiky společenských vztahů, lépe řečeno k vyjádření vztahu mezi „já“ a okolním světem, v němž se rozpadají tradiční sociální vazby. Weiss tematizuje tento vztah jedince a společnosti v podobě třídní nenávisti: Petr Rubeš přestává být pro vypravěče celistvou bytostí, ale pouze reprezentantem „utlačovatelské třídy“. Povídka je vyjádřením abstraktního vztahu, a proto je zde lhostejné, jestli dělník nenávidí kapitalistu nebo naopak.¹⁴⁸ Motiv hrůzy se potom ve *Zpovědi člověka* kombinuje se šílenstvím, přičemž Weiss užívá opět techniky demonizace neživého. Vzhledem k ustáleným modelům expresionistické poetiky je možno závěr povídky interpretovat tak, že vypravěč nahlédne svůj vlastní čin a pochopí iracionalitu světa, v důsledku čehož zešílí. (Navíc ho neustále pronásledují vize strachu a halucinace.)

Vypravěč povídky *Hlad* představuje složitější příklad. Jeho jednání není motivováno nenávistí, ale *hrůzou z hladu*. „Všichni již jedli, jen já, zachvácen hrůzou hladu, vrhl jsem se na pryčnu...“¹⁴⁹ Celý vypravěčův svět je redukován na pociťování hladu a strachu z něj. I zde se ocitáme v blízkosti expresionistické poetiky. Hlad – hyperbolizovaný na maximální míru podobně jako sexualita – představuje složku nevědomého, pudového „já“.

Strach ze sociálního odloučení a izolace je přímo tematizován v povídce *Austriák*, v níž se komplex strachu navíc obohacuje o strach ze smrti a ze zničení těla. Zánik těla implikuje hlavní postavě i nemožnost dosáhnout sexuálního naplnění. (Sexuální motiv zde zastupuje strach vyvolaný nemožností dosáhnout celistvosti „já“, které, jak jsme viděli u

¹⁴⁶ Sestry ve špitálu, popř. topos nemocnice, oplývají čistotou, znak na jejich oblečení napovídá, že je to i čistota duchovní (připomínají „bílé holubice“); Vileš sám je (bud') ostříhán, nebo mu vlasy a vousy vypadaly v důsledku nemoci. Motiv čistoty je zřetelně spjat s překonáním nemoci a smrti, která se Vilešovi zjevuje ještě jednou na konci povídky v zrcadlovém motivu rudých holubic – vloček sněhu, které ho pokrývají před oknem nemocnice. Do opozice se tu dostávají i barvy bílá-rudá. Připomeňme, že v rudá barva je spojena s tyfem a s vyrážkou na těle.

¹⁴⁷ Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Weimar, Verlag J.B. Metzler Stuttgart 1980.

¹⁴⁸ Soudobý čtenář však mohl vnímat toto téma i doslovně, jak napovídá recenze K. Hikla: „Neobyčejně zajímavá a krásná jest povídka druhá, Zpověď člověka, která v rámci hutného a dynamického příběhu rozšiřuje v perspektivě své téma na problém, dnes více než jindy aktuální, rozporu práce fyzické a duševní, bídy dělnické a inteligentů, ruky mozolné a bílé, zevně neupracované. Vylučuje pudový, podvědomý odpor zajatců k ubohému kamarádu, studentu jednoročákovi, a konečnou lítost starého horníka.“ Hikl, K.: c. d. str. 58.

¹⁴⁹ BS str. 90.

Freuda, se skládá nejen z rozumové, nýbrž i z nevědomé – pudové – složky.) Oproti ostatním textům nenacházíme v povídce hyperbolizaci strachu a doprovodné techniky jako je demonizace neživého a deformace prostoru. Kritika vyplývající z textu je zaměřena na vztah Lojzika a ostatních členů české družiny, nenásleduje však tragické vyústění a povídka vyznívá smířlivě.

Zcela jiná je strategie zobrazení strachu v povídce *Zázračný pes, šampion světa*. Není to již strach zaměřený do nitra subjektu. Nacházíme-li v textu motiv strachu přímo tematizovaný, je to vždy u postav, které se bojí hlavní postavy. Po rozhovoru s Františkem se prodavačka začne bát: „Na vrásčité tváři stařenčině naskočil úlek...“¹⁵⁰

Ze strachu před Františkem uteče taktéž z jeviště zápasník Herkules. Oproti povídce *Barák smrti* je zde zcela jinak budován prostor a celkový charakter fikčního světa. Viděli jsme, že atmosféru strachu v *Baráku smrti* doplňovaly krom jeho přímé tematizace i doprovodné techniky: demonizace neživého a deformace prostoru, vyvolávající efekt cizosti světa vůči subjektu. Strach pramenící z nitra se jakoby dostával na povrch a výstavba prostředí byla podřízena psychickému naladění postav. Naproti tomu v povídce *Zázračný pes...* je výstavba prostoru obrácená, na Františka působí řada podnětů a vzruchů.¹⁵¹ (V prvních dvou povídkách je endocentrický rys podtržen i horečnatými stavy vězňů ležících ve svých singulárních, horečkou ovládaných světech. Uvěznění na jednom místě prožívali děje ve snech a myšlenkách.)

Ošklivost a groteska

S motivy strachu a úděsu se pojí v expresionistické poetice ošklivost a groteska. Estetiku ošklivosti definuje Anz¹⁵² v dějinné souvislosti s odvržením klasicizující estetiky „kultu krásy“ panující okolo roku 1900. Funkcí ošklivosti je poukázat na pravou povahu světa skrývající se za maskou zdánlivé krásy. V literatuře se tak objevují motivy hnusu, děsu a zpřístupnění vnitřního – odtud pocházejí motivy vnitřní anatomie, zobrazení tělesných

¹⁵⁰ BS str 114.

¹⁵¹ Povídka se vyznačuje heterogeností prostoru. Je rozdělena do tří oddílů, čemuž odpovídá i dělení do tří oddělených toposů. Prvním toposem je město Samara, v němž postava bloudí ulicemi a potkává neznámé lidi. Kolemjdoucí mladé slečny přilákají Františka do parku. Samara se vzdáleně podobá městu Orenburk, o kterém vyprávěla postava Josefa Jíry v povídce *Barák smrti*. Vypravěč o Samarě říká, že má podivné jméno s „fantastickou, dráždivou příchutí“. Stejně jako Orenburk se Samara vyznačuje nezvyklou architekturou, fasády a římsy jsou roztočivé (tento fakt je předkládán jako výsledek pozorování postavy). Topos parku je uzavřený mikrosvět, vyznačující se velkou mírou vnějších podnětů. Nejpočetněji jsou zastoupeny podněty vizuální (elektrické osvětlení, svítící okna, třpytící se promenáda, mozaika keřů). Haptické podněty jsou symbolizovány hedvábím a vojenským (hrubším) sukem, přímou tematizací haptických zážitků je „řeč rukou“ párů na lavičkách. Zvukové podněty zastupuje hudba orchestru. Atmosféra parku je intimní a erotická. Třetím toposem je zápasnická aréna, v níž vystupuje nejdříve cvičitel se svým pudlem. Následuje zápas obou šampionů. Pudl ustrašeně utíká před vidinou československých legionářů stejně jako vítězný zápasník před Františkem Koliandrem.

¹⁵² Anz, T.: c. d. str. 163-173.

tekutin, patologických jevů. Úlohou ošklivosti je nalezení pravé, ukryté podoby světa. (Anz¹⁵³ zmiňuje pojem „Oberfläche“ vyjadřující povrchnost/povrchovost, jíž se snažili expresionisté proniknout.) V tomto významu se objevují ve Weissově sbírce obraz Pana Markadia (na povrchu krasavec, uvnitř však prohnitý nemocí), ve stejném významu se dá interpretovat sen Josefa Vileše, v němž vidí vnitřní anatomii lidí (motivický komplex hnusu a děsu doplňuje o strach ze „sexuálního“, nevědomého „já“) jako symbol proniknutí do pravé podstaty světa. Vypjatost obrazů ošklivosti je pak u expresionistů motivována touhu zrušit, zničit falešný obraz světa, nástrojem pro tento úkol jsou motivy strachu a hnusu. Anz uvádí repertoár motivů vzbuzujících ošklivost: „Als hässlich gelten der Ausdruck des Leidens, die Krankheit des Körpers und des Geistes, die Grimassen der Angst, die Entblösung der Triebssphäre. Ekelregend hässlich ist das Innere des Körpers, was von ihm plötzlich sichtbar oder ausgeschieden wird.“¹⁵⁴

Ve Weissově sbírce najdeme všechny tyto motivy obohacené o všudypřítomnou špínu a vši. I povídka *Austriák* se dá přes svůj závěr číst jako konfrontace subjektu postiženého strachem ze zániku (zohavení) těla a společnosti, v níž panují ideologická pravidla přehlížející existenciální nejistotu člověka. Jak ovšem zapadá do celku souboru povídka *Zázračný pes a šampion světa*, v níž nejenže nenajdeme motivy typické pro ostatní texty, ale v níž je navíc koncept strachu zcela obrácen? Můžeme dokonce tvrdit, že obsahuje rysy poetiky zcela odlišné, poetiky, která ztvárnění vypjaté existenciální polohy subjektu nahrazuje radostným úžasem ze světa.¹⁵⁵

¹⁵³ Tamtéž, 163-173.

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 167.

¹⁵⁵ Patrně je to na plakátu, jenž uvádí zápas obou bojovníků:

„V a r i e t é
Dnes a denně!
2 Lopes Vegas, excentrique.
4 missis Cossa, groteska na visuté hrazdě,
The Boc Martellini, krotitel
a jeho 5 Quo Vadis lvů. Požár v kleci.
Hořící tygr Barri.
Zázračný pes Agros ve svém repertoiru. Majitel Don Castello.
Mistrovství světa! Řecko-římský zápas!
Herkules Muri-Ana, šampion Evropy,
versus
Master Baja-Negro, šampion Afriky!!
Vítěz získává 4.000 rublů a poslední titul mistra světa!!!“ (BS str 117.)

Text plakátu je charakterizován vzrušenou dikcí, kterou signalizují vykřičníky, jejichž počet se ke konci stupňuje. Míšení různých světových jazyků působí exotickým dojmem: Převažují slova z románských jazyků smíšená s anglicismy – a většinou jsou to vlastní jména.

V textu plakátu převažují nominální konstrukce. Typograficky je od okolního textu odlišný umístěním do středu stránky a zarovnáním na střed strany. (Odlišné typografie využívá Weiss hlavně v románu *Dům o tisíci patrech*, kde jsou variace písma a kompozičního rozvržení velmi rozmanité.) Druhý řádek plakátu přináší informaci, že „dnes a denně“ probíhá varieté v hale. Slavnost, ve které se snoubí exotismus, nečekané spojení témat (lvi v cirkuse ve spojitosti s raným křesťanstvím) a bombastičnost zážitku – události jsou výjimečné, ale přesto každodenní, evokují poetiku poetismu. Forma plakátu se objevuje u Jindřicha Štyrského, který otiskl v časopisu Disk svůj text *Obraz*. (Disk č. 1, 1923, faksimile v knize *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*.) Text nese stylové znaky plakátu. První strana Štyrského textu označená „obraz“ [s malým počátečním

Jednou z možností interpretace je uchopení této povídky jako grotesky. Ta se však v expresionistické poetice spojuje rovněž se strachem a s ošklivostí. Expresionistická groteska rozbíjí tradiční mimetické zobrazení světa a jeho pravidla.¹⁵⁶ Sociální funkcí grotesky je rušení tradičních distinkcí, kterými se vytváří symbolický řád kultury.¹⁵⁷ (Což se projevuje rušením hranic mezi jednotlivými distinkcemi jako např. krása/ošklivost, smutek/radost, nízké/vysoké atd. Pro povídku *Barák smrti* je signifikantní rušení opozice hrůzného a legračního.) Žánr expresionistické grotesky přetváří věci důvěrně známé v jejich opak, čímž dosahuje toho, že je ukazuje v nové významové souvislosti. Výsledkem užití grotesky v expresionistické poetice je reprezentace nového obrazu světa, jenž je šedivý a nepřátelský subjektu.

Zázračný pes a šampion světa rysy expresionistické poetiky nenese. Srovnáním s ostatními texty vynikne významová převrácenost: zatímco ostatní texty vypovídají o extrémně vypjaté existenciální situaci, děj této povídky je téměř banální, vůči tragickému rozměru ostatních textů vyznívá jako groteskní, protože ze vzájemného vztahu smíchu a hrůzy akcentuje pouze jeden člen: smích, a to ještě triviální (konec povídky působí téměř jako anekdota). V souvislosti s povídkou *Zázračný pes a šampion světa* je možno položit si otázku, zda lze tento text chápat nejen jako triviální, nýbrž i jako reflexi triviality i jako nepřímou kritiku banálních obrazů války a legionářství. Jindřich Vodák ve své recenzi *Baráku smíchu* a *Fantómu smrti* píše následující: „Arci jakmile Weiss opustil půdu válečných morových baráků a všech těch hrůz, jež s nimi souvisely, musel všechno ostatní v denním životě pojímat jen jako groteskní žert pošetilých, dětinských bláhovců.“¹⁵⁸ Vodák zde mluví o převrácení všech hodnot, které se vzhledem k Weissovou zajateckému zážitku staly relativní. Postava Františka Koliandra nebyla v povídce vystavena hrůze, nemoci a stavu krajního ohrožení, proto je povídka stylizována jako groteskně-komická a ve vztahu k ostatním povídkám převrácená.

písmenem] se vyznačuje převahou nominálních konstrukcí, mezi nimiž se jako komentář objevuje celá věta, náplň textu je organizována z části jako výčet, popř. je namísto sloves užitó rovnítka k vyjádření ekvivalence mezi pojmy. Na Štyrského „obrazu“ je nápadná typografická rozmanitost, které k formě plakátu přímo ukazuje.

¹⁵⁶ „Konstitutiv für das Groteske sind antimimetische Verstöße gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit.“ Anz, T.: c. d. str. 169.

¹⁵⁷ U Weisse například najdeme přímé odkazy k míšení smíchu a hrůzy v povídce *Barák smrti* při návratu Křečka: „První dojem hrozil výbuchem bezuzdného smíchu!... Zdálo se totiž v prvním okamžiku, že se jedna půlka Křečkovy tváře úmyslně zpitvořila v nehorázně směšný, idiotský škleb ... Teď bylo to patrné: jeho bláznovskému úsměvu scházely dva přední zuby, což bylo také jednou ze složek oné neodolatelné směšnosti, při vši hrůze.“ BS str. 21. Na jiném místě vypravěč sděluje Křečkovy myšlenky: „Kdesi v záhybu hrůzy postřehl divokou směšnost této situace...“ (BS str. 34.)

¹⁵⁸ Vodák, J.: c. d. str. 5.

Moment groteskní převrácenosti vzniká v povídce *Hlad*, když její vypravěč sám o sobě prohlásí: „Podoben Lazaru, ležel jsem potom na smetišti hadrů, s vařícím se peklem v útrobách.“¹⁵⁹ Vztah převrácenosti vzniká tím, že vypravěč označí sám sebe za Lazara, ačkoli jedná jako boháč, který je v podobenství Lazarovým antagonistou. V biblickém textu boháč odepírá Lazarovi jídlo, protože je lakomý a nemá s ním soucit, vypravěčova motivace pro kradení jídla ostatním vězňům je však odlišná. Jak bylo řečeno výše, trpí neustále *strachem z hladu*, což vyznění povídky posouvá k tragickému pólu, protože vypravěč jedná pudově, instinktivně, nevědomé „já“ se dostává na povrch a zatlačuje racionální složku do pozadí. (Zde vidíme další z řady expresionistických motivů.)

K biblické postavě Lazarově se váže podobenství, které má s povídkou několik analogií. V Bibli v Novém zákoně vystupují dvě postavy, které nesou jméno Lazar: Žebrák Lazar (Lk 16, 19–31) a Lazar z Betánie (Jan 11, 41–44)¹⁶⁰, též tak řečený svatý Lazar. Oba Lazarové mají v biblickém textu odlišnou úlohu – žebrák je součástí podobenství o chudém a bohatém a jejich cestě po smrti. Svatý Lazar je důkazem, že je Ježíš vyvolen Bohem, neboť Lazara svým zvoláním vzkřísí z mrtvých. Pro povídku *Hlad* se nabízejí v obou příbězích paralely – paralela s Evangeliiem sv. Jana vzniká tím, že vypravěč ulehá jako nemocný a z nemoci se uzdravuje. Postava Lazara stále přežívá v jazyku jako součást přirovnání, že je někdo lazar („lazar“ je zde tedy apelatizované proprium); původ tohoto (již obecného) jména leží podle Gebauerova *Slovníku staročeského*¹⁶¹ v podobenství o žebračku a bohatci. Podobenství o žebračku má s povídkou více styčných ploch: tento Lazar je malomocný (má vředy) a žádá zbytky jídla u dveří bohatého. Oba dva motivy se objevují i v povídce *Hlad* – postava vypravěče nemá nikdy dost jídla a skoro stále trpí hladem, onemocní tyfem (a po těle mu vyraší červené skvrny) a stejně jako Žebrák Lazar leží ve špíně a bídě. Po své smrti se Lazar dostává do nebeského království („I stalo se, že ten žebrák umřel a nesen jest od andělů do lůna Abrahamova.“¹⁶²) a role žebračka a bohatého se obrací – bohatý trpí v pekelných plamenech a žádá, aby mu Lazar poskytl vodu: „I zvolav bohatec, řekl: Otče Abrahamo, smiluj se nade mnou, a pošli Lazara, ať omočí konec prstu ve vodě a svlaží jazyk můj; nebo se mučím v tomto plameni.“¹⁶³ Vypravěčův osud však nekončí vykoupením (byť v přeneseném smyslu) jako Lazarův, ale naopak mučením a strádáním. Sémantická souvislost existuje i mezi zobrazením prostoru v povídce a v biblickém podobenství. Postava vypravěče

¹⁵⁹ BS str. 92.

¹⁶⁰ Oba údaje dle Českého ekumenického překladu – v kralickém vydání stejně.

¹⁶¹ Nyní také dostupný na adrese <http://vokabular.ujc.cas.cz/> Ústavu pro jazyk český Akademie věd ČR.

¹⁶² Lk. 16, 22; Bible svatá. (Podle kralického vydání.)

¹⁶³ Lk. 16, 24; Bible svatá.

leží připoutaná a přibodnutá k lůžku – ze stropu spouští mučitelé maso, na které nemůže dosáhnout; biblický boháč spočívá v plamenech – v pekle – a žádá Abrahama, který patří nebi, o vodu z Lazarova prstu. Abraham vysvětluje boháči, proč to není možné: „A nad to nade všechno mezi námi a vámi propast veliká utvrzena jest, aby ti, kteříž chtějí odsud k vám jíti, nemohli, ani od onud k nám přejíti.“¹⁶⁴ Slova „propast“ je užito i v ekumenickém překladu. Význam tohoto slova obsahuje sémantický rys (sém) „velká míra vzdálenosti od vrchu prostoru po jeho dno“, vzdálenosti, která se nedá překonat. I když je maso visící nad ústy vypravěče umístěno schválně tak nízko, aby na něj mohl skoro dosáhnout, je pro něj tato vzdálenost stejně nepřekonatelná. Poslední podobnost biblického textu s Weissovou povídkou je zřetelná, srovnáme-li již výše uvedený dvacátý čtvrtý verš se závěrem Weissova textu: „Ano, – blíží se konec. Oheň, který hoří mi v útrokách, šíří se k povrchu, spaluje nervy a blíží se k mozku. Již chytá mozek! Vidím krvavou zář zavřenýma očima. Již hoří jako dřevěná chalupa. – Již chytají vlasy! – Oděv! – Poduška – – Hořím – – Dohořívám – – Tma – – –“¹⁶⁵

Společný motiv ohně zde má odlišnou funkci než v předchozích textech, kde sloužil jako očištný prostředek (*Barák smrti*, *Zpověď člověka*). Zde je spjat s umíráním a s fyzickou bolestí a asociuje představu ohně pekelného. Moment vypravěčovy zrudné smrti připomíná peklo zaživa a nese s sebou ironický moment, protože vyléčení se z tyfu a pobyt v nemocnici, kde konečně našel dostatek tolik vytouženého jídla, připomíná kýžené vykoupení. Aluzivní navazování na pretext je doprovázeno i jeho implicitní parodizací, vznikající rozvíjením obrazů ošklivosti a umírání a konfrontací tragického s ironickým. Expresionistické technice grotesky odpovídá i stírání rozdílů mezi vinou a nevinou, protože vypravěč jedná na základě pudové síly, kterou nemůže přemoci.

Závěr

V závěru své diplomové práce chci shrnout zásadní témata, která jsem v ní rozvíjel, stejně jako chci poukázat na další problematické otázky spojené s Weissovou sbírkou. Sporných otázek je mnoho. Nejzásadnější však zní: Je *Barák smrti* projevem českého expresionismu? Na základě předložené analýzy se domnívám, že odpověď na tuto otázku musí být kladná. Weissova próza je do značné míry jedinečná: nevznikla z úsilí o naplnění

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ BS str. 96.

literárního programu, ale jako spontánní projev autora, jenž prošel tíživou životní situací. Při analýze konkrétních motivů a postupů proto nacházíme velký počet analogií s projevy literárního expresionismu, některé však vznikají tím, že Weiss pracuje s autobiografickým materiálem. Jako konkrétní příklad můžeme uvést Anzem definovanou figuru nemocného (Kranke), která se ve Weissově textu objevuje velmi často, což je však dáno spíše povahou tématu, které Weiss literárně (umělecky) zpracovává. Oproti zobrazení nemocného člověka, které tíhne v expresionismu k abstrakci, můžeme u Weisse předpokládat starší, na realistickou tradici navazující pojetí tohoto motivu. *Barák smrti* přibližuje k expresionistické poetice zobrazení iracionality a všeprostupující atmosféra strachu a úděsu. V přeneseném smyslu tyto tematické komponenty vyjadřují situaci moderního člověka. Člověka, který přestal vnímat sám sebe a svět v metafyzickém ukotvení, poskytujícím existenciální jistotu, a tím i své místo v řádu univerza. Uvržen do velké nejistoty možnostmi vlastního poznání, otřesen prožitky první války a jejích následků, obrací se do nitra, aby našel velké Neznámé. Jedním z projevů hledání vlastního „já“ je Freudova psychoanalýza, jiným expresionistická disociace „já“ a světa. Weiss se ve své sbírce povídek uchyluje do temné polohy nevědomí a ukazuje strachuplnou halucinační vizi světa, v němž vládne dvojaká povaha náhody. Nejenže Weiss zobrazuje v některých textových pasážích iracionalitu přímo, vyjadřuje ji i nejednoznačným vyzněním povídek, jímž dosahuje efektu fantastičnosti. Činí tak, aby poukázal na prohlubeň táhnoucí se mezi racionálním „obyčejným“ světem a světem přinášejícím nemoc, bezmoc, strach a záhubu.

Weissova sbírka není prvoplánově protiválečná. Stejně tak se o ní nedá říci, že patří k literatuře válečné, protože se v ní válečné motivy ozývají jen z velké dálky (*Austriák, Zázračný pes, šampion světa*). Vypovídá však o zcela mezním zážitku, zpřítomňuje úděsuplné čekání na smrt a umírání ve špíně, a tím se k velkým protiválečným dílům ovlivněným zkušeností první světové války přibližuje. Rozporupně se jeví Weissův obraz legionářství. Obě dvě legionářské, výše jmenované, povídky se vyznačují civilností. V *Austriákovi* tematizuje Weiss i kritické prvky vztahující se k dichotomii jedinec-společenství, přičemž ale závěr povídky vyznívá smířlivě. *Zázračný pes...* se dá, s přihlédnutím ke groteskní převrácenosti, interpretovat jako satira triviálních obrazů legionářství. Pojícím prvkem obou povídek jsou postavy mladých vojáků, které zajímá to, co všechny mladíky ve světě: ženy. To není patetické gesto legionáře-osvoboditele, ale gesto člověka postoupivšího na hranici života a smrti. Erotické motivy prostupující sbírkou pak tvoří jakousi vitalistickou protiváhu k neustálému tlaku smrti. Krom pozitivní erotiky probouzející životní elán se však v povídce *Horečka* objevuje i erotika temná, spojená s tabuizovaným tématem, a tedy erotika

vyvolávající odpor a hnus. I když vitalistické motivy nejsou tak časté jako motivy negativně-existenciální, jsou pro zasazení sbírky do historického literárního rámce důležité, protože odlehčují expresionistickou hyperbolizaci negativního a posunují *Barák smrti* směrem k vyjádření celistvého obrazu člověka v literatuře. Paradoxně je to dáno naprostou všedností a obyčejností, kterou erotické motivy do vyznění textu vnáší.

Doufám, že tato práce přispěje nejen k literárněhistorické reflexi českého expresionismu, ale i nově poukáže na existenciální rozměr Weissova textu, a na témata, která byla dosud ve weissovské sekundární literatuře opomíjena, a zprostředkuje tak podněty k dalšímu zkoumání.

Literatura

sekundární lit:

Anz, T.: *Literatur des Existenz. Literarische Psychopatographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976.

- Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Weimar, Verlag J.B. Metzler Stuttgart 1980.
- Auerbach, E.: *Mimesis : Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha, Mladá fronta 1998.
- Bachtin, M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1975.
- Bauer, M. [ed.]: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice, JČU 2006.
- Červenka, M.: *Styl a význam*. Praha, Československý spisovatel 1991.
- De Certeau, M.: *The Practice of Every Day Life*. Berkeley, University of California Press, 1984.
- Doležel, B.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Český spisovatel 1993.
- Donahue, N. – H. (ed.): *The Companion to the Literature of German Expressionism*. New York, Camden House 2005.
- Eco, U.: *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2001.
- Ferber, M.: *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge, Cambridge University Press 2007. Second Edition.
- Filaová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc, Votobia 2000.
- Forst, V. [et al.]: *Lexikon české literatury 4/I,II S-Ž*. Praha, Academia 2008.
- Galík, J. [et al.]: *Panorama české literatury*. Olomouc, Rubico 1994.

Gebauer, J.: *Slovník staročeský [on-line]*. Praha: Academia, 1970. Verze 0.4.2.
[citováno ze dne 8. 8. 2008]. Oddělení vývoje jazyka Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i.
Dostupný na <<http://vokabular.ujc.cas.cz>>.

Goscyńska, J.: *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století*. In: Česká literatura 2004, roč. 52, č. 1, str. 82-89.

Götz, F.: *Baladický prozaik*. Národní osvobození, 15. 5. 1927, roč. 4, č. 134, str. 4.

Grebeníčková, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: *Expresionismus a české umění*. Praha, Národní galerie v Praze 1994, str. 15-25.

Grepl, M. [et al]: *Příruční mluvnice češtiny*. Praha Nakladatelství Lidové noviny 1997.

Hájek, J.: *Fantastický básník reality*. In: Hájek, J.: *Osudy a cíle*. Praha, Československý spisovatel 1961, str. 83-93.

Heřman, Z.: *Napětí mezi snem a skutečností v díle Jana Weisse*. Plamen 1962, roč.4, č.5, str. 50-53.

Hikl, K. Naše doba, 1927/8, roč. 35, č. 28, str. 57. [Nepojmenovaná recenze.]

Hocke, G.-R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda: H&H 2001.

Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001.

Hoffmanová, J.: *Stylistika a ...*. Praha, Trizonia 1997.

Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Praha, Torst 1992.

Chloupek, J.: *Stylistické minimum*. Brno, Masarykova univerzita 1990.

Janáček, P.: *Socialistický realismus: co s ním?* Geneze a recepce jednoho kulturního fenoménu. In: A2, roč. 2007, 2007, č. 2, str. 1, 16, 17.

Janoušek, P. [et al.]: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. Praha, Brána: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR: Knižní klub 1999.

Klemperer, K.: *German Incertitudes 1914-1945. Stones and the Cathedral*. Westport, Praeger 2001.

Kmuníček, V.: *Jan Weiss dnes*. In: *Z českého ráje a podkrkonoší*, sv. 10, 1997, str. 109-128.

kol.: *Akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia 2001.

kol.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Nakladatelství lidové noviny 2002.

kol.: *Dějiny české literatury IV*. (Literatura od konce 19. století do roku 1945). Praha, Victoria Publishing 1995.

Kubíček, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno, Host 2007.

Kunc, J.: *Slovník českých spisovatelů beletristů*. Praha, SPN 1957.

Lachman, R.: *Memoria fantastika*. Praha, Herrman a synové 2002.

Lehár, J. [et al.]: *Literatura od počátku k dnešku*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1999.

Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Praha, Euromedia Group - Knižní klub 2005.

Magulová, N.: *Dvojitá skutečnost u Jana Weisse*. Diplomová práce FFUK, 2009.

Marešová, V.: *Jan Weiss*. Ostrava, Scholaforum 1997.

- Neff, O.: *Evangelista snu*. In: *Něco je jinak*. Praha, Albatros 1981, str. 184-204.
- Nietzsche, F.: *Radostná věda*, Praha, AURORA 2001.
- Novák, A.: *Přehledné dějiny literatury české*. Brno, Atlantis 1995.
- Novotný, J.-O. Cesta, 1927, roč. 9, č. 30, str. 489. [Nepojmenovaná recenze.]
- Nový, K.: *Kniha bolesti a víry*. Národní osvobození, 1927, roč. 4, č. 27, str. 2.
- Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha: Melantrich 1980.
- Opelík, J. – Havel, R. (eds.): *Slovník českých spisovatelů*. Praha, Československý spisovatel 1964.
- Opelík, J.: *Tvůrčí cesta Jana Weisse*. In: *Host do domu*, 1957, č. 10, str. 450-454.
- Papoušek, V.: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha, Torst 2004.
- Píša, A. – M.: *Kus cesty s Janem Weissem*. In: *Stopami prózy*. Praha, Československý spisovatel 1964, str. 221-232.
- Prokop, T.: *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Ostrava, Výtvarné centrum Chagall, 1993-1994.
- Propp, V. – J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha, Jinočany: H & H 1999.
- Rychterová, Sylvie: *Slova a ticho: eseje o české literatuře*. Praha, Československý spisovatel: Arkýř 1991.
- Stanzel, Franz: *Teorie vyprávění*. Praha, Odeon 1988.
- Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha, Akropolis 2003.

Vietta, S.: *Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart, Metzler 1977.

Vietta, S. – Kemper H.-G.: *Expressionismus*. München, Vilhelm Fink Verlag 1975.

Vodák, J.: *Jednostranný zor*. České slovo 2. 6. 1927, roč. 19, č. 131, str. 5.

Vlašín, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel 1977.

Vojvodík, J.: *IMAGINES CORPORIS. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno, Host 2006.

Wiendl, J.: *Vizionáři a vyznavači*. Praha, Dauphin 2007.

Webové stránky:

Artcyclopedia. The guide to great art on Internet. Dostupná z WWW: <<http://http://www.artcyclopedia.com/scripts/tsearch.pl?t=dream&type=2>>.

Český národní korpus - SYN2005. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <<http://www.korpus.cz>>.

Sorela. Webové centrum výzkumu literatury a umění československého socialistického realismu. Dostupná z World Wide Web: <<http://www.sorela.cz/web/default.aspx>>

Vokabulář webový dostupný z World Wide Web: <<http://vokabular.ujc.cas.cz/>>

Wikipedia, The Free Encyclopedia dostupná z World Wide Web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>

Prim. lit:

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad / [přeložily ekumenické komise pro Starý a Nový zákon]. Praha: Česká biblická společnost, 2008.

Bible svatá: písmo svaté Starého a Nového zákona: podle posledního vydání kralického z roku 1613. Česká biblická společnost, 2009.

Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu.* Praha, Thyrsus 1996.

Štyrský, J.: *Sny, 1925-1940.* Praha, Argo 2003.

Weiss, J.: *Barák smrti.* Praha, Volné Myšlenky československé 1927.

Weiss, J.: *Bianka Brasseli, dáma se dvěma hlavami.* Praha, Československý spisovatel 1961.

Weiss, J.: *Bláznivý regiment.* Praha, Československý spisovatel 1979.

Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech.* Praha, Melantrich 1929.

Weiss, J.: *Fantóm smíchu.* Praha, Pokrok 1927.

Weiss, J.: *Lidé ve zvěrokruhu.* Praha, Melantrich 1980.

Weiss, J.: *Zrcadlo, které se opožďuje.* Praha, Fr. Svoboda a R. Solař 1927.

Weiss, J.: *Zrcadlo, které se opožďuje.* Praha, Československý spisovatel 1964. (1. vyd. – výběr povídek; 2. vyd. [v jednom svazku s Domem o tisíci patrech] Chomutov, Milenium publishing 1998.)

